

Le tournant hostile : plaidoyer en faveur des coups bas

Jean-Baptiste Farkas

LE TOURNANT HOSTILE

Plaidoyer en faveur des coups bas

Université PARIS 1
Panthéon Sorbonne
UFR 04

Sous la direction de Yann Toma

Master 2 de recherche
Art de l'image et du vivant

Jean-Baptiste Farkas

2012-2013

LE TOURNANT HOSTILE

Plaidoyer en faveur des coups bas

Université PARIS 1 Panthéon Sorbonne
UFR 04
Sous la direction de Yann Toma
Master 2 de recherche art de l'image et du vivant
Jean-Baptiste Farkas
2012-2013

VERSION NUMÉRIQUE AU FORMAT .PDF

RÉSUMÉ

Articulé autour de la figure de l'artiste, ce mémoire pose deux questions :

« Ôter à l'artiste son goût pour la reconnaissance pourrait-il accorder à ses actions plus de pertinence ? »

« En art, quelle forme prendra le geste agressif qui vient ? »

La première partie se propose de désacraliser l'idole que représente l'« Artiste, avec un grand A ». Elle formule l'hypothèse selon laquelle l'artiste a tout intérêt à se délivrer du caractère exorbitant de son statut.
Dans une seconde partie est démontré en quoi il s'avère indispensable, dans l'optique de cette désacralisation, d'examiner avec soin ce qui est au centre même de la figure de l'artiste, un moyeu : sa volonté de reconnaissance. Cette nouvelle partie est l'occasion de passer en revue divers types de reconnaissances pour tenter de dresser une typologie.
Enfin, pour s'extirper de l'Industrie Culturelle asphyxiante, proposition est faîte de tendre vers un nouveau régime de visibilité symbolisé par l'ombre. Dans cette optique sont développées les notions d' « élitisme populaire », de « discrétion volontaire », de « coups portés en dessous de la ceinture » et plus généralement de « tournant hostile ».

Ce mémoire est une contribution à la rédaction du « livre noir » de l'artiste, mais pas seulement : il est également un éloge de tout ce qui a lieu là où on ne l'attend pas.

MOTS-CLÉS

AGRESSIVITÉ
ARTISTE
DÉCROISSANCE
DISCRÉTION
HOSTILITÉ
INDUSTRIE CULTURELLE
RECONNAISSANCE
TOURNANT

GLOSSAIRE

ARTISTE (FIGURE DE L')
« CAPTIVATION »
« COMMETTRE DE L'ART »
« DISCRÉTION VOLONTAIRE »
« [DYS] »
« GENRE PAR TROP DÉPOUILLÉ DE L'ÉCOLE SAUVAGE » (LE)
« HOMME DES FOULES »
« HOMME DU POSSIBLE »
« MUSE AGORAPHAGE » (ou « AGORAPHAGIE »)
« NÉGARECONNAISSANCE »
« OMBRE »
« PRATIQUE ÉLITISTE DE L'ART » (par opposition à INDUSTRIE CULTURELLE)
« QUANT-À-SOI HOSTILE » (par opposition à PARTICIPATION)
« RR » (ou « LE RISQUE ET LA RENTE »)
« SHEAP SHOTS » (ou « COUPS BAS », ou « COUPS PORTÉS EN-DESSOUS DE LA CEINTURE »)
« TOURNANT HOSTILE »

« Après tout, l'objet ne subsiste que par ses limites, c'est-à-dire par une sorte d'acte d'hostilité envers son entourage ; sans le pape, il n'y eût pas eu Luther, et sans les païens point de pape ; c'est pourquoi on ne peut nier que l'homme n'affirme jamais aussi résolument son semblable qu'en le refusant. »

Robert Musil, *L'homme sans qualités*

Je tiens à remercier vivement :

YANN TOMA
Pour ses lumières pédagogiques, sa brillance, et le fait qu'il ait incarné un contrepoint non seulement fameux mais aussi indispensable à mon cheminement,

MICHEL VERJUX
Pour sa causticité sans bornes qui a laissé sa marque dans les lignes qui vont suivre,

GHISLAIN MOLLET-VIÉVILLE
Parce qu'il est le « Mollet-Viéville Sensei » auquel je dédie ce « caillou dans la chaussure »,

ALEXANDRE GURITA
Avec qui j'ai grandi ces douze dernières années, il est partout présent dans ce mémoire,

SYLVIE CHAN LIAT
Pour une infinité de raisons et d'autres, qui ne pourraient être exposées ici,

SIMON TEROY
Pour son soutien indéfectible, son amitié, ses relectures.

En second lieu, mes remerciements vont à mes proches, à ceux qui m'ont fait avancer et qui apparaissent parfois, souvent ou pas une seule fois dans ce texte :

Éva Barto, Aurélie Bousquet, Briana Bray, Michel Chevalier, Muriel Fougeroux, Jérôme Guigue, Alexandre Jiménez (Jim), Caroline Keppi-Gurita, Niki Korth, Sophie Lapalu, Sloan Leblanc, Auguste Legrand, Éric Létourneau, Maud Marique, Francesco Masci, Jean-Claude Moineau, Cédric Mong-Hy, Clémence de Montgolfier, Soizic Oger, Manuel Pomar, Myriam & Jacques Salomon, Loup Sarion, Jacques Serrano, Sylvain Soussan, Fabien Vallos et Liliane Viala.

Enfin, je pense à ceux ou celles assidûment écoutés par moi, notamment quand il fallait me donner du courage en écrivant ce mémoire : Alpinist, Gnaw Their Tongues, November 13Th, Punch et Staccato du Mal.

NOTE INTRODUCTIVE

Deux ou trois choses que je sais d'un saccage en règle

Dans son élaboration presque quotidienne[1], ce mémoire a subi la marque de deux tendances distinctes, et complémentaires : tandis que je tentais de faire accéder des intuitions fugaces au niveau d'hypothèses bien charpentées d'une part, je tentais de l'autre de faire le point sur ma pratique artistique. En plus d'être un travail de recherche, ce texte est donc une mise à l'étude de *ce stade* de ma vie : il est, en ce sens, comme la transcription d'un sédiment formé d'une multitude d'expériences accumulées durant une quinzaine d'années. Expériences qui, grâce au langage, se déploient sous une forme nouvelle.

Pour résumer le tout, j'écrirais ceci : l'approche que je tente d'énoncer dans les pages qui vont suivre me semble ne pas assez avoir été prise en considération. Nous devrions être plus attentifs aux points de contact qui existent entre la pratique de l'art et l'action violente[2]. Nous devrions également considérer plus sérieusement le fait que l'artiste porte la marque indélébile de la quête de reconnaissance. Enfin, les prouesses humaines sont généralement si désolantes que l'on serait en droit de penser que la pratique de l'art, plutôt que d'aider l'humanité à se construire, devrait peut-être l'aider à disparaître une bonne fois.

Partout, j'ai regretté de ne pouvoir approfondir d'avantage, mais alors ce texte aurait été nettement plus long et, comme tel, aurait dû répondre à d'autres exigences.
Vis-à-vis de ce que j'ai pu écrire par ailleurs[3], je considère ce mémoire comme un authentique travail de recherche qui est, pour cette raison, volontairement inachevé et foncièrement spéculatif. Je souhaite que celui-ci donne prochainement naissance à la publication d'un livre qui porterait le même titre : *Le tournant hostile*.

Me dépassionner, garder mon calme en explorant la figure de l'artiste est certainement ce qui m'a coûté le plus d'efforts lors de cette rédaction : comment m'interdire d'un bout à l'autre de mon texte de céder à des platitudes accrocheuses typiques d'écrits pamphlétaires ? Je crois globalement avoir réussi à surmonter ce genre de facilités.

La figure de l'artiste ? Je me réserverai la pratique de l'art pour rouer cette idole de coups.

Jean-Baptiste Farkas
(Mai 2013)

[1] Entre novembre 2012 et fin avril 2013.
[2] Je pense à une thèse dont le titre pourrait être « Art Orienté Action Violente (A.O.A.V.) ».
[3] *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, éditions MIX, Paris, 2010, principalement.

INTRODUCTION GÉNÉRALE
Rampage

Soustractions mortelles
Dans *Rampage, Sniper en liberté*[4], Bill Williamson (joué par Brendan Fletcher), américain de vingt-trois ans moitié « loser » (perdant), moitié surhomme, va être à l'origine d'un véritable massacre perpétré dans la ville (fictive) de « Tenderville », Oregon, USA.
Cette tragicomédie un brin insolente a fait couler pas mal d'encre sur les blogs de cinéma de genre. La raison en est simple, *Rampage* voit Bill Williamson formuler une thèse pour le moins ignominieuse : puisque la planète terre, surpeuplée et outrancièrement pompée par la fourmilière humaine fonce droit dans le mur (elle s'éteindra, selon lui, bien plus vite que nous l'imaginons), éliminer par la violence une partie de la population choisie au hasard pourrait être un moyen de donner une cinquantaine d'années de rabiot aux générations futures —on se rappelle au passage de l'argumentation tout aussi radicale des deux responsables du carnage

4 Uwe BOLL, Allemagne/Canada, 2009. Il faut savoir que Boll, né en 1965 à Wermelskirchen, en Allemagne, est un cinéaste mal-aimé (de nombreux articles en ligne le disqualifient ouvertement, par ex. Stuart WOOD écrit à son propos, dans « Never Mind The Boll-ocks », publié sur http://www.cinemablend.com/features/Uwe-Boll-Money-For-Nothing-209.html que : « [...] the worse his movie does, the better return Boll will get from his tax break »). Spécialisé dans les adaptations bâclées (mais rapportant beaucoup d'argent) de jeux vidéo pour le grand écran (*House of the Dead* en 2003, *Postal*, plus inopiné, en 2007), Boll créé la surprise générale avec la sortie de *Rampage, Sniper en liberté* : non seulement le métrage aborde un sujet qui ne cesse malgré tout d'être épineux, celui de la violence et du recours aux armes chez les jeunes américains issus de la middle class (cf. l'activiste Michael MOORE dont les propos auraient en partie servis de base au réalisateur), mais il est également visuellement conçu de façon assez radicale, expérimentale en tous cas, et repose en grande partie sur l'improvisation totale des acteurs (John CASSAVETES n'est, curieusement, pas très loin, quoique tout semblerait absolument opposer les deux cinéastes !). D'un côté, le métrage put être considéré à juste titre comme un *Elephant* (de Gus VAN SANT, USA, 2003) du pauvre, mais, de l'autre, force est de constater qu'il a suscité l'admiration d'un nombre assez considérable de détracteurs d'Uwe Boll. Il semblerait évident à tous que l'origine allemande de Boll doive être prise en compte dans l'élaboration de ce scénario rappelant (pas de façon toujours très adroite) « la solution finale », le cinéaste évoquant à plusieurs reprises, dans des entretiens relatifs au film, des thèses nihilistes, nazies, fascistes etc., selon ses dires « hautement dangereuses, mais néanmoins extrêmement séduisantes pour des jeunes gens totalement privés d'horizons d'attente » (*Rampage, Sniper en liberté*, Making-of du film, DVD Zone 2, Condor Entertainment, 2010). On sait (depuis peu, l'auteur dont je vais parler à présent étant quasiment tombé dans l'oubli, en tous cas en France) ce que tous ces film mettant en scène une violence irrationnelle (pour ne pas dire gratuite) doivent au magnifiquement enragé *Elephant* d'Alan CLARKE (1988, Grande Bretagne), produit par Danny BOYLE, réalisateur aujourd'hui plus connu du grand public que Clarke et à qui l'on doit notamment *Trainspotting* (1996, Grande Bretagne) et qui avait servi en quelque sorte de « modèle conceptuel » au film éponyme de Gus Van Sant. Sans concessions, le moyen métrage d'Alan Clarke nous confronte à des scènes de violence totalement exemptes d'explications et partant qu'il nous est extrêmement difficile d'analyser ou même simplement de « recevoir » clairement. Qui sont ces gens (si simplement habillés) ? Pourquoi agissent-ils de la sorte (si lourdement armés) ? L'absence de musique, le décor planté, toujours très ordinaire et souvent industriel (dépôt, usine, garage, magasin), le caractère très répétitif du dispositif cinématographique mis en place ainsi que le fait de ne jamais savoir par avance si la personne que la caméra suit (en style camera portée, ou précisément en steadycam, dans ce cas, technique dont Clarke raffolait et qu'il a adopté de façon presque systématique à partir du début des années 80) confère à cet *Elephant* une dimension hautement oppressante que le *Rampage* d'Uwe Boll rejoint en quelques rares occasions. Le sentiment d'horreur (ou de révolte) d'*Elephant* provient moins de la violence graphique contenue dans les images présentées (violence pourtant omniprésente, tant chez Clarke que chez Boll) que du sentiment de gratuité obscène exhibée, jetée à la figure du spectateur pourrait-on dire, comme une espèce de message ouvert susceptible de lui laisser formuler une infinité d'hypothèses relatives au spectacle qui lui est donné à voir. L'éléphant, auquel le titre du film de Clarke renvoie, ferait référence à un article de presse célèbre comparant les « troubles » (le « fighting ») irlandais (une lutte armée résultant de positions religieuses) à un éléphant présent dans chaque maison et susceptible, en permanence, de tout esquinter et rendant le quotidien proprement invivable. La présence incongrue d'un éléphant, comme pour dire « un grave déséquilibre est à l'œuvre dans chaque foyer irlandais ».

de *Columbine High School* (comté de Jefferson, USA), Harris et Klebold, retrouvée après leur suicide, en 2000, cet événement réel ayant bien sûr pesé lourdement sur le scénario du film.
Un mal pour un bien, en somme, dans l'esprit de Bill, ou encore une hypothèse cruelle que celui-ci ne tardera pas à mettre en pratique. Fort de ses convictions et bardé d'une artillerie lourde (casque, armure, fusils mitrailleurs, couteaux, nombre de ces ustensiles de mort ont été conçus et réalisés par notre personnage), Bill passera une bonne moitié de *Rampage* (le film bien nommé) à « tirer dans le tas », sans aucune indulgence pour les pauvres habitants de la petite ville qui l'a vu grandir : explosions mortelles et programmées (d'un commissariat, notamment), zigouillages à bout portant, aux coins des rues, de braves gens croisés au hasard, etc., la logique est sans pitié et Bill s'avère implacable, féroce, mais aussi inventif, en plus d'être rigoureusement insensible à ses propres agissements[5].
Interprétation obscène des théories d'Ivan Illich (formulées il y a plus de quarante ans mais toujours peu mises en application, comme nous le savons, pour nombre de chercheurs s'intéressant de près aux ressources, nous en serions au stade où la destruction de la planète terre par l'homme ne peut plus être évitée), *Rampage* nous entraîne dans un dédale de violence dont seul Bill sortira indemne. Bill avait un plan.

Trop d'artistes
Qu'en serait-il, si nous considérions (sans jamais chercher à le prouver de façon scientifique) qu'il y a, à l'heure actuelle, beaucoup trop d'artistes[6] ? Et qu'il serait intéressant (à la place de

---

[5] Chose intéressante à mon goût, peut-être même un peu trop évidente, le protagoniste du film *Rampage* met en pratique l' « hypothèse esthétique » aberrante du *Second Manifeste du Surréalisme* d'André BRETON (In *Œuvres complètes* I, éditions Gallimard, Paris, 1988, p. 775) : « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolver aux poings, à descendre dans la rue et tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. » L'acte meurtrier comme revendication esthétique (ou l'esthétisation de tout acte), la chose n'est pas si nouvelle si l'on se souvient de *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-arts*, livre que Breton appréciait, justement, et dans lequel Thomas DE QUINCEY évoquait, dans son avertissement, ces « hommes morbidement vertueux » issus de clubs fondés au mépris de la morale courante et prônant la propagation du meurtre, on pense également à Sade. Aujourd'hui, le problème semblerait se poser de façon toute différente : ce n'est plus la foule qui nous gène et mérite d'en prendre un coup, mais la figure de l'artiste, représentée par un trop grand nombre d'individus. Aussi à « l'acte surréaliste le plus simple » devrait succéder une autre action ultime, qui consisterait, pour l'artiste, à produire des œuvres qui mettraient fin à ses jours, dans l'espoir de faire de la place à d'autres, qui feraient des œuvres susceptibles de mettre fin à leurs jours etc. Je reviens sur cette théorie scandaleuse et sur De Quincey plus loin dans ce mémoire.

[6] « Y'a trop d'artistes ! » était le titre d'une manifestation organisée à Paris en 2006. D'après le « Journal du CNRS » (http://www2.cnrs.fr/journal/4463.htm) entre 1990 et 2005, le nombre de plasticiens aurait augmenté de 21%. Des chiffres ! Dans son numéro 371 (8-21 juin 2012, page 27), « Le Journal des Arts » (qui s'adresse à une frange pour le moins conventionnelle d'amateurs d'art ancien, moderne et contemporain) annonce les chiffres suivants : 20000 artistes inscrits en France à « La Maison des Artistes » (association agréée pour gérer les assurances sociales des artistes auteurs), dont seulement 2300 auraient un poids sur le plan national et international (d'après l'*Artindex France*, proposé par la société « Artfacts »). Parmi ceux là, Christian BOLTANSKI, Pierre HUYGHE et Daniel BUREN occuperaient les trois premières positions du classement en 2011. Il y aurait, toujours selon « Le Journal des Arts » (et la société « Artfacts »), 70263 artistes vivants recensés dans le monde. Si ces 70263 artistes produisaient chacun ne serait-ce qu'une cinquantaine d'œuvres au cours de leur carrière (ce qui est une moyenne vue grandement à la baisse), on obtiendrait, sur quelques décennies, un volume totalement hallucinant de 3513150 œuvres environ. Le fait qu'il soit impossible à quiconque de passer en revue ou même d'appréhender toutes ces œuvres devrait nous faire réfléchir sur l'intérêt qu'il y a, pour l'artiste, à changer son fusil d'épaule, en revoyant, mais ça n'est pas tout, les modalités de sa production au travers du retrait et de la soustraction. J'ai annoncé plusieurs fois que « le présent nous demande de donner toute son importance à l'action de soustraire » ou encore que « until today, artists have embellished the world with more or less convincing art products ; today the best effort an artist can make is to lighten down the world » (jusqu'à présent, l'artiste avait embelli le monde avec des productions artistiques plus ou moins convaincantes ; aujourd'hui le plus bel effort qu'un artiste puisse faire est d'alléger le monde). Dans le cadre de la Biennale de Paris, nous avions calculé « qu'environ trente œuvres d'art voient le jour chaque seconde dans le monde ».

leur tirer un bon coup de canon scié en plein visage, ce qui serait la signature de Bill) de tenter de remettre en question et de critiquer *la figure de l'artiste*, en partant du constat qu'en général, dans le champ de l'art, celle-là constitue un des derniers fétiches à propos duquel on se garderait bien d'émettre la plus infime des objections. Dans l'art, pourtant, toutes les « franges au travail » en prennent rudement pour leur grade. On fustige les journalistes (bêtas, superficiels, malhonnêtes), les commissaires d'exposition et autres « curateurs » (vampires, méta-artistes au rabais, mégalomanes), les critiques (abscons, intéressés), mais rarement les artistes. Pourquoi ?
À l'heure actuelle encore, la figure de l'artiste semblerait privilégiée et bénéficier d'une immunité[7] certaine. On pourrait aisément y voir le lointain héritage de la période « Wild Wild West » du romantisme (tel qu'exprimée par les frères Schlegel, pour qui un mot comme « suprême » ne semblait pas encore exprimer quelque chose d'assez grand !), mais aussi tout bonnement le travail discret de la paresse, le commun des mortels cherchant plutôt à en avoir pour son argent qu'à s'attarder sur ce que pourrait être une définition appropriée de la figure que l'artiste incarne. Relativement au caractère hypertrophié de ce statut, la question à se poser serait donc moins « Pourquoi tant de privilèges ? » que « Qu'est-ce que masquent ces privilèges ? », autrement dit « De quelles grouillantes affections sont-ils le symptôme ? » Le registre dans lequel apparaît fréquemment cette figure intouchable est peu ou prou celui de la croyance[8]. Et c'est justement cette croyance, ce bain de vraie religiosité, que ce mémoire tentera d'entamer et de mettre à mal.
Son objectif global : la nécessaire désacralisation d'une idole, l' « Artiste, avec un grand A ».

Déploiement
En premier lieu[9], je tenterai de mettre la figure de l'artiste à l'étude. Ce qui ne reviendra jamais, malgré les apparences, à venir manquer de respect à l'artiste, bien au contraire, dès lors que je montrerai en quoi c'est précisément le caractère exorbitant de son statut qui empêche à celui-ci d'avoir une action pertinente, dans de très nombreux cas.
Plus profondément, je montrerai en quoi le processus de désacralisation de la figure de l'artiste devrait également en passer par une mise à distance, à l'endroit du mode

---

[7] Artiste moi-même, j'ai très souvent été mis mal à l'aise par ce statut. On sait qu'à l'artiste, le plus grand nombre semble octroyer un pouvoir quasi magique. La figure semblerait être exorbitante et porte une auréole. Or à y regardant de plus près, comment ne pas constater qu'être artiste, si l'on se place sur le plan de la société, et je parle en connaissance de cause, revient en tout et pour tout à habiter une figure vaine, vaine et de peu de pouvoir ? Être artiste, c'est être neutralisé par avance, c'est être condamné à devoir jouer le rôle d'un figurant. Il en va donc d'un paradoxe : *par principe*, on aime convenir du fait que la figure de l'artiste se hisse au-dessus de la norme et semble être un avantage. Mais d'autre part cette figure est privée d'un pouvoir réel, et c'est pourquoi dans la plupart des cas elle bascule du côté du désagrément. Elle représente un poids (désagrément), qu'un état d'immunité illusoire a tendance à occulter (apparence d'un avantage). Vaine, la figure de l'artiste est donc aussi démesurée, je mettrai cette curieuse contradiction à l'étude dans les pages qui suivent. L'absence de pouvoir que j'évoque trouverait-elle son origine dans une espèce d'indifférence généralisée à l'art, ou aux œuvres d'art, ces dernières n'ayant depuis un bon bout de temps clairement plus les moyens d'importuner ou même simplement de déplacer l'état de conscience de qui que ce soit ? Au 19e siècle, comme nous le savons, le public en venait aux mains pour des questions d'art. En 1888, la représentation d'*Ubu Roi* avait occasionné un cassage intégral par les spectateurs en fureur de la salle de théâtre où l'œuvre hautement blasphématoire d'Alfred JARRY avait eu sa première. Plus près de nous, il n'y a peut-être que Johnny HALLIDAY qui ait pu, au début des années soixante, provoquer un tel carnage, à l'occasion d'un concert Yéyé donné à l'Olympia. Ah, damned ! De telles questions, la plupart sont sans réponses, trouveront de multiples échos dans mon développement.
[8] L'artiste ? Jésus ! Et tout ce qui en provient a valeur de pain béni. L'artiste ? Un Shaman ! On le sait depuis longtemps, pour beaucoup, la figure de l'artiste a quelque chose de démiurgique, de sorcier : elle seule, ou presque, détient les clés de la « force d'ensauvagement ». Plus que toute autre, la figure de l'artiste est propice à « l'état d'enchantement », notion soulignée, développée, réinterprétée par le sociologue Pierre BOURDIEU et qui semblerait, dans ce contexte de recherche, tout à fait appropriée.
[9] *La figure démesurée de l'artiste* (partie 1).

d'expression, de tout ce qui pourrait renvoyer à l'art ou aux artistes (« soyons fous », et contribuons massivement à faire se dissoudre ces notions).

Dans une seconde partie[10], je montrerai en quoi il s'avère indispensable, toujours dans l'optique de cette désacralisation d'examiner scrupuleusement ce qui semblerait être au centre même de la figure de l'artiste, son moyeu, en quelque sorte, à savoir *sa volonté de reconnaissance*[11]. Il me semble qu'elle apparaît dans tout ce qui touche à l'artiste, en plus d'être également partout présente dans les dispositifs parfois très complexes qu'incarnent les œuvres qu'il propose. Cette nouvelle partie sera également l'occasion de passer en revue des types différents de reconnaissances, pour tenter de dresser une modeste typologie, certaines formes de reconnaissance, comme je le montrerai, se déployant vers un pôle positif (la reconnaissance conventionnelle, solaire) tandis que d'autres s'orienteraient plutôt vers un pôle négatif (les formes de reconnaissances volontairement restreintes, voire élitistes, ce que j'appellerai la « négareconnaissance », en m'inspirant des scènes musicales extrêmes).

Enfin[12], je formulerai l'hypothèse selon laquelle l'artiste aurait tout intérêt à choisir l'ombre (je détaillerai bien sûr ce que j'entends par cette notion). Le choix de l'ombre comme position engageant des perspectives qui permettraient à la pratique de l'art de s'extraire des régimes de diffusion et de visibilité (qui sont aussi des formats) imposés par l'Industrie Culturelle.
Ainsi ce mémoire pourra être perçu comme une contribution à la rédaction du « livre noir » de l'artiste[13], mais pas seulement. On pourra également le voir comme un éloge de tout ce qui a lieu là où on ne l'attend pas.

La volonté s'affirme, puis se nie, ou l'inverse
Mais revenons à Bill et à son carnage orchestré de main de maître : supprimer un grand nombre d'artistes ne servirait bien sûr à rien et s'avérerait particulièrement ridicule —ce qui ne m'empêchera pas, en conclusion, de faire une proposition de cette nature, scandaleuse, une aberration inspirée de Swift— surtout dans un temps où la pratique de l'art ne dépasse guère le niveau de la production de jouets grands formats (les « joujoux de galerie ») ou revient ni plus ni moins à ce que l'industrie pseudo-culturelle intitule les « loisirs créatifs ».
Il importerait, à l'encontre, et je développerai ce point en guise de conclusion à l'ensemble du mémoire, de savoir en quoi la figure de l'artiste peut encore nous apporter quelque chose, en quoi elle aurait encore quelque chose à nous dire à partir du moment où nous choisissons de la relier à l'ombre plutôt qu'à la lumière.

---

[10] *La quête de reconnaissance* (partie 2).
[11] J'analyserai comment il me semble partagé entre deux figures empruntées à la littérature, « l'homme du possible » (Robert MUSIL) et « l'homme des foules » (Edgar Allan POE).
[12] *Éloge de l'ombre* (partie 3).
[13] Comme on a parlé d'un « livre noir du communisme », à la fin des années 90.

1. ***La figure démesurée de l'artiste***

INTRODUCTION

La figure de l'« Artiste ! », au risque de l'incrédulité

Pour pénétrer dans le vif du sujet, rien ne vaut cette simple question : quoi dire des artistes qui soit plus qu'une manifestation de pure allégeance ou qui revienne à autre chose qu'un sourire béat et niais ? Aux artistes, d'emblée, on pourra reprocher mille et une choses, et stigmatiser un ensemble de caractéristiques comportementales quelque peu grossières qui sont autant de facettes du kaléidoscope constituant leur personnalité sauvage, biscornue, mais aussi et surtout convenue : le manque d'écoute, le narcissisme, l'inconséquence, la flagornerie, l'envie etc.[14]

S'en tenir là, toutefois, tandis qu'il s'agirait d'entamer la rédaction d'un mémoire d'une centaine de pages, ne suffirait pas. Et plutôt que de perdre du temps à prétendre pouvoir recenser les défauts qui composent ce fétiche d'un genre singulier, il nous paraîtra plus audacieux de tenter de démonter de fond en comble dans cette partie ce que la figure de l'artiste représente pour le plus grand nombre, à savoir l'objet d'une admiration servile d'une part, mais également celui d'une espèce de dédain qui s'exprime dans l'indifférence profonde dont on fait preuve à son égard (ce sera l'objet de mon mémoire, montrer en quoi l'immunité d'un statut à pour conséquence l'indifférence, le paradoxe n'est qu'apparent). Défroquer l'artiste (si l'expression pouvait être employée, le prêtre défroqué est celui qui a renoncé à l'état ecclésiastique et ne l'exerce plus) est donc en partie le but que je me suis fixé : car l'artiste me semble perpétuellement devoir incarner (plus ou moins malgré lui) ce moine psychiquement supplicié (« disloqué ») parce qu'il a vendu son âme au diable (à « l'inconvenant »), tel que décrit par Matthew Gregory Lewis dans *Le Moine* (1796). Comme le moine de Lewis, l'artiste est à la fois l'objet de toutes les attentes (de toutes les projections, y compris les plus extravagantes) mais est également à l'origine des plus grandes déceptions. Il est celui qui faillit tout en réussissant. Il est l'éclosion et le reniement tout à la fois. Il personnifie en cela un entre-deux, un écart impossible à résoudre. Il est l'exercice d'un [dys], notion que je tenterai de définir tout au bout de mon mémoire et qui qualifie un irrésolu, indispensable à l'acte créateur.

Mais avant tout, afin de mettre immédiatement ma route au clair, quelques mots sur les origines de ma motivation s'imposent. Étant artiste (sans en revendiquer toujours le statut) et confronté en permanence au milieu de l'art, je suis ce qu'on pourrait appeler, en ethnologie, un « observateur participant ». À savoir que les observations multiples que j'avancerai dans les nombreuses pages qui suivent s'ancrent et trouvent place dans un vécu, et c'est à titre d'artiste que je tenterai d'analyser ici la figure de l'artiste[15]. Ma motivation, concernant la

---

[14] Dans le cadre de cette recherche, consacrée à l'artiste, je me suis amusé à passer en revue ce qu'on appelle, en caractérologie, « les 9 types de personnalité » ou « Ennéagramme ». Dans ce système apparemment très ancien, le chiffre QUATRE correspondrait à l'ARTISTE (« force principale : créativité, sens artistique »). Voici comment un des spécialistes et promoteurs de cette « science », René de Lassus, décrit le QUATRE (dans DE LASSUS, René, *L'Ennéagramme*, éditions Marabout, Paris & Alleur, Belgique, 1997, p. 162) : « Parce qu'il cherche à éviter la banalité, le QUATRE désireux de marquer sa place peut être jaloux de celui qui lui paraît plus différent que lui. Cette jalousie-là tourne à l'envie. » Plus haut, dans la même page : « [Son attention première] se porte sur "ce qui manque" là où il se trouve, ce qui serait bien mais n'est pas disponible, ce qui peut lui faire vivre des sentiments intenses ». Et page 167 : « Souvent porté à l'apitoiement sur lui-même. »

[15] Bien que considérant l'artiste (et donc parfois moi-même) comme un cas intensément pathétique, pathologique, presque, je précise qu'il m'importera toutefois ici d'envisager cette étude en tentant d'éviter tout recours direct à la psychologie, à la psychiatrie ou encore à la psychanalyse. Une autre précision s'impose, en rapport direct avec ceci : à savoir qu'*une étude de l'ego saisi au travers de la figure de l'artiste* aurait pu

rédaction de ce mémoire, est donc on ne peut plus élémentaire : je suppose que déconstruire la figure « prétendument intouchable » de l'artiste devrait nous aider à rendre cette figure plus pertinente, plus influente, plus opérante (pour ne pas dire devrait nous aider à l'améliorer, si une quelconque amélioration pouvait être envisagée dans le contexte de l'art, ce qui s'avère improbable).

En d'autres termes, nous devrions, me semble-t-il, et il est déjà très tard pour cela, pouvoir considérer plus aisément chaque critique faîte à l'artiste comme étant opportune. Mais c'est chose difficile, précisément, puisque l'artiste s'avère, aujourd'hui plus que jamais, être une espèce d'idole, au point qu'il ne puisse, pour ce qui est de son statut et du nœud de religiosité diffuse qu'il incarne, plus (ou très rarement) être sujet à une critique frontale d'aucune sorte[16]. L'artiste ne se voit plus. Comme un fétiche (sujet d'un culte ou d'une idolâtrie), la figure de l'artiste est « obstruée par du magique » et présente d'immenses difficultés dès qu'il sera question de l'analyser en toute conscience, froidement[17].

---

constituer le cœur de ce mémoire, si celui-ci avait été envisagé sous l'angle de la psychologie. Triste figure, en effet, que celle de l'artiste, torturée plus que toute autre par des problèmes d'ego cuisants ! C'est l'ego qui pousse l'artiste à devoir tôt ou tard (et presque toujours) embrasser « le pire des n'importe quoi », —qu'il s'agisse d'œuvres d'art, de groupes d'artistes ou même plus largement de méthodologies ou d'inclinations, l'ego finit très souvent par prendre le dessus et par défenestrer, pour les mettre au rebus, les plans les plus sublimes.

[16] S'il fallait compter les coups de hache administrés au vieux tronc qu'est l'artiste, on trouverait, pour faire court, d'un côté une masse de propos renvoyant à une vision extrêmement idéalisée (héritée entre autres de l'Internationale lettriste ou situationniste) et, de l'autre, des pamphlets dont la qualité médiocre (vues trop affectées, gratuité des visées revenant à une succession de règlements de compte souvent pathétiques) fait que ce second type d'ouvrages échouent à nous convaincre quant à la dimension prétendument critique de leur contenu. J'exclue donc de l'affirmation ayant occasionné la présente note les critiques faites à l'artiste comme figure revenant à « de purs actes d'amertume », —j'appelle ainsi les divers pamphlets (satiriques, imprécis, gratuits) qui ont surtout vu le jour dans les années 90 en France, notamment sous l'impulsion d'un Jean CLAIR, d'un Jean-Philippe DOMECQ ou encore d'un Jean BAUDRILLARD, si les propos de ce dernier n'avaient été sujets à interprétation et n'avaient été réappropriés très librement par les jeunes artistes américains en vue de commenter leurs propres œuvres. Coups de hache : décomposition de la figure de l'artiste, tâche d'autant plus délicate que je la souhaiterais exempte de colère, mon projet étant moins de salir l'image qu'on pourrait se faire de l'artiste (j'aurai parfois recours à l'ironie) que de voir en quoi notre vision délirante de l'artiste gène la production de ce dernier et, paradoxalement, le contraint, sur un plan symbolique, à devoir subsister dans l'indifférence. Je profite de cette note pour reposer la question différemment : pourquoi renonce-t-on si souvent à *interroger sciemment* la figure de l'artiste ? N'y aurait-il pas, en outre, je le souligne une nouvelle fois, quelque chose à gagner incontestablement à chaque fois que cette figure a été critiquée de façon pertinente (seule façon de la faire progresser) ? On remet volontiers en question tous les corps de métier à l'œuvre dans l'Industrie Culturelle, mais très rarement l'artiste, qui reste, pour la majorité, une figure particulièrement parlante, et surtout convaincante, à plus d'un titre. J'étais hier (26/11/2012) à l'exposition DALI organisée au Centre Georges Pompidou et ai pu être une fois de plus éberlué par ce que le public est capable d'encaisser, dès que « ça vient d'un artiste ». Pitreries, grimaces, arnaques (moqueries, parfois), tout cela n'en finit pas moins à l'état d'or pur « puisque c'est Dali ». Il faudrait juger un artiste aussi durement qu'on pourrait le faire d'un homme politique. Je consacrerai nombre de lignes à cet artiste plus loin. Cela dit, pour changer mon fusil d'épaule (2/04/2013), je pourrais également affirmer que c'est en toute logique que Dali est ainsi accueilli, puisqu'il dispose de tout ce dont le public est en droit d'attendre d'un artiste. On me faisait remarquer dernièrement que le succès obtenu par Andy WARHOL avec ses boîtes « Brillo » (qui dépouillent l'art de toute aura) est quelque part beaucoup plus surprenant que celui obtenu par Dali avec ses crucifixions.

[17] « Les fondements de l'art une fois posés, il est pitoyable de voir comme il sommeilla sans faire aucun progrès pendant des siècles. » DE QUINCEY, Thomas, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* (1827), éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », trad. Pierre Leyris (1963), 1995, Paris, p. 36. On pourrait s'amuser à subitement réaménager ainsi la phrase de De Quincey : « La figure de l'artiste une fois posée, il est pitoyable de voir comme elle sommeilla sans faire aucun progrès pendant des siècles. »

Une entrée en matière au travers de plusieurs ouvrages

Ces quelques intentions posées, et à présent définis les bords les plus saillants de ma motivation, voici venu le moment d'entonner une recension[18] : pour ce qui est d'une analyse froide, précisément, de ce que serait la figure de l'artiste, deux livres me semblent faire date, ou autorité, pour des raisons totalement différentes : *Les règles de l'art*[19] de Pierre Bourdieu et *L'art dans l'indifférence de l'art*[20] de Jean-Claude Moineau.

Les deux ouvrages n'ont strictement rien à voir sur le fond et emploient des méthodes d'analyse très contrastées : tandis que Bourdieu décrypte la figure de l'artiste de façon indirecte en détaillant de manière scrupuleuse le champ de la production artistique (dans le cadre duquel, contre toutes attentes, l'art serait « lui aussi un métier », couvert de critères, eu égard à toutes les étrangetés entraînées par le rattachement de la production symbolique au statut de métier), Moineau déconstruit la pertinence du geste artistique au point de rendre la figure de l'artiste obsolète ou en tout cas hautement improbable.

Tandis que Bourdieu rabaisse (je pèse mes mots et c'est justement cela, ce rabaissement qui relève de la plus grande pertinence) l'artiste au stade de producteur dont les mains sembleraient décidément liées au champ dans lequel il lui est obligatoire d'agir (il n'y a pas de « hors champ » chez Bourdieu), Moineau semble établir par un jeu de langage (certains estiment qu'il est trop artistique !) que l'artiste *comme figure forte* n'a plus sa raison d'être à partir du moment où l'art ne nécessite plus d'être identifié comme tel[21]. Exit la figure de l'artiste : « Le désir que j'ai de l'art [écrit Moineau] ne saurait jamais être que déçu, insatisfait, me faisant à la fois mépriser l'objet de mon désir et aspirer encore davantage à *l'appréhender*. À la fois l'art outrepasse toujours mon attente et l'attention que je puis lui porter (comme il outrepasse l'intention de tout présumé artiste) et mon attente outrepasse toujours toute expérience que je puis faire ou avoir de l'art. »[22] Tandis que Bourdieu revisite la figure de l'artiste à l'aune des enjeux qui font rage dans le champ de la production artistique (et qui demandent de permanents réajustements ainsi que le déploiement de stratégies), montrant ainsi que pour ce qui est de sa carrière, l'artiste ne se distingue pas d'autres opérateurs investis dans l'Industrie Culturelle, Moineau s'éloigne, prend des distances vis-à-vis de cette figure et plus encore, s'interroge indirectement sur la question de son éventuelle obsolescence. Positionnés diversement mais portant chacun la marque du scepticisme à sa façon, les deux ouvrages ont ceci de capital pour notre recherche qu'ils nous aident à « redescendre » (expression que l'on emploie après avoir ingurgité des drogues, et qui caractérise le moment ou les effets de celles-ci tendent à s'amenuiser), à revoir la figure de l'artiste sous des auspices rationnels et surtout assez exacts, me semble-t-il. En bref, ces

---

[18] Cette première partie se doit d'être dûment introduite au travers de mon ressenti d'une part, mais aussi via quelques auteurs m'ayant donné des directions, des jalons, qui feront parfois de multiples apparitions dans ma recherche. Quitte à dévoyer l'idée naturelle qu'on pourrait se faire d'une répartition équitable du volume de texte qui devrait figurer dans les sous-parties d'un plan, cette introduction se doit d'être longue, peut-être trop ! En ce qui concerne le passage en revue qui va suivre, il me faut préciser qu' « art » et « artiste » sont deux items si liés dans la tête de certains auteurs que j'oublie parfois moi-même de distinguer nettement ces deux termes, bien qu'il soit question d'une activité d'une part et d'une figure de l'autre, renvoyant très directement à un individu.

[19] BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, éditions du Seuil (Poche), Paris, 1998.

[20] MOINEAU, Jean-Claude, *L'art dans l'indifférence de l'art*, éditions PPT, Paris, 2001.

[21] Voir à ce propos tout ce qu'il a pu développer par la suite dans MOINEAU, Jean-Claude, *Contre un art global*, éditions è®e, Paris, 2007, en particulier le chapitre intitulé « Pour un catalogue critique des arts réputés illégitimes », par ex. p. 132 : « L'art sans identité est un art qui fait quelque chose, mais quelque chose qui n'a ni nécessairement caractère social ni même à être catalogué sous le nom d'art. Un art sans cartel. » Moineau et moi avons beaucoup échangé ces deux dernières années, et avons choisi de publier ces échanges au fur et à mesure sur un blog que l'on trouvera à cette adresse : http://j-c-moineau-j-b-farkas-entretien.blogspot.fr/

[22] *L'art dans l'indifférence de l'art*, op. cit. page 88.

deux livres nous offrent des bases dépassionnées pouvant servir à élaborer une vision raisonnée de l'artiste. Froideur.

Car les gens qui tiennent à leur dignité sont toujours ceux qui freinent le mouvement
Dans *Sois artiste*[23], Joseph Mouton tient des propos qui pourraient entrer en résonance avec notre recherche. Il écrit, par exemple, de façon superbe, page 9 (chapitre « De la nécessité d'être artiste »), visée qui devrait fort nous intéresser ici : « Tous les frontons de notre modernité portent la maxime SOIS ARTISTE en lettres si énormes que nul ne la lit plus : chacun l'a gravée dans son cœur. » Et plus avant dans la même page : « On peut ne pas aimer la philosophie : on passera pour pragmatique. On peut ne pas aimer la religion : on passera pour laïque ou démodé. Mais l'art, celui qui le déteste, il passera pour fou ! » Page 33, cette assertion judicieuse complète la visée singulière de l'auteur en lui associant un argument : « […] car les gens qui tiennent à leur dignité sont toujours ceux qui freinent le mouvement ».
En employant de telles phrases, certaines tendraient presque à être satiriques, Mouton aurait certainement pu contribuer fièrement à ce lent travail de sape dont l'objectif consiste à désocler une figure qu'on sait trop bombée pour être honnête. Mais le ton du livre, souvent ironique, justement, a une part dans la discréditation partielle d'une étude qui aurait gagnée à être plus hargneuse et aussi peut-être plus exigeante (quant à son objet), exigeante et resserrée. Un exemple, sans aucun doute, qui montre combien il s'avère ardu de tirer des coups de pistolet sur l'artiste, a fortiori quand on est artiste, comme Joseph Mouton[24].

À titre d'alternative (peu ou prou) à l'approche de Mouton, évoquons le travail entrepris depuis de longues années par Jacques Serrano qui, artiste au début de son parcours, s'est progressivement orienté vers l'organisation de rencontres pouvant prendre la forme de conférences, ou même de colloques[25]. De Serrano, malheureusement, n'existent que très peu de publications[26].

---

[23] MOUTON, Joseph, *Sois artiste, Traité de politique esthétique*, Aubier, Paris, 1994. Ce livre atypique, qui semblerait ne pas avoir été réédité (ou fait l'objet de nouveaux tirages depuis sa parution), mérite qu'on y prête une attention particulière. Après l'avoir lu, ce qu'on en garde, me semble-t-il, est l'impression d'avoir été mis en relation avec l'artiste « en tant qu'il est aveugle à un très grand nombre de choses », « choses » patiemment égrainées une par une, presque, d'un bout à l'autre de l'ouvrage. Sans dire que l'ouvrage de Mouton va aussi loin dans les hypothèses qu'il forme que le livre de Jean-Claude MOINEAU que j'évoquais plus haut, il est clair que pour Mouton, la figure de l'artiste ne va pas de soi, et c'est précisément cela qui revêt de l'importance ici.

[24] Le cas de Jean-Claude moineau semblerait plus tranché : d'après un entretien que j'ai eu avec lui, étant artiste au départ, il aurait progressivement abandonné l'art pour se consacrer toujours plus à la théorie. Mais dans quelle mesure Moineau ne considère-t-il pas cette production théorique comme étant son art ? Chacun pourra être en droit de se poser cette question. Rien n'est simple, dès lors qu'on discerne (ou suspecte !) un ancrage, quel qu'il soit, présent ou passé, dans la figure de l'artiste. Autrement dit, la figure de l'artiste ne se déserte pas facilement.

[25] C'est sous le nom *Les Rencontres Place Publique* que Jacques SERRANO conçoit toutes ces actions. Voici une présentation en ligne de ce projet sur http://www.lesrencontresplacepublique.fr/web_acappella/crbst_49.html : « *Les Rencontres Place publique*, créées en 1994 par Jacques Serrano, ont d'abord eu pour vocation d'inviter des intellectuels français et étrangers à transposer, dans le champ de l'art, les systèmes de pensée propres à leur discipline : sociologie, philosophie… Aujourd'hui, *Les Rencontres Place publique* sont considérées par un grand nombre d'intellectuels et de professionnels du monde de l'art comme des moments de réflexion sur l'art qui comptent parmi les plus pertinents en Europe. Elles ont été invitées à la Columbia University de New York, au Musée Guggenheim de Bilbao, à la Sorbonne, au Palais de Tokyo, à la Bibliothèque nationale de France, à l'Institut national d'histoire de l'art (Paris) et au Musée d'art contemporain de Montréal, offrant ainsi à Marseille et sa région une visibilité internationale dans le champ de la pensée sur l'art. En 2009, Jacques Serrano initie *La Semaine de la Pop Philosophie* dont la fréquentation en progression constante est l'expression du rapport décomplexé à la pensée contemporaine qu'elle instaure. »

[26] Ayant eu l'opportunité de réaliser avec lui un entretien concernant ces questions, je me permets de restituer son point de vue (de façon très sommaire). Interroger la notion de statut de l'art n'est, pour Jacques Serrano, pas une vétille. La « mauvaise santé » de l'art prescrit que soit dans les plus brefs délais accomplie une reconfiguration. Pour avoir des chances de lui donner jour, devront être préalablement rejetées toutes les

D'autres recensions
S'il nous fallait énumérer d'autres prises de position ou d'autres « propositions théoriques représentatives » à même de construire un cadre à ce mémoire, nous pourrions citer *La Légende de l'artiste*[27], *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*[28], *Superstitions*[29] ou encore le plus récent (sa publication date de 2011) *Le Mythe de la vie d'artiste*[30]. Ces trois derniers livres, à leur façon, mettent à mal la figure de l'artiste ou en tout cas la décrédibilisent pour une part, c'est pourquoi nous souhaitons les faire figurer ici.

Je choisirai d'insister en particulier ici, brièvement, sur Masci et Jeudy, le livre de Boltanski et Chiapello ayant déjà (sans doute) été trop commenté depuis sa parution et *La légende de l'artiste* m'ayant semblé trop éloigné, malgré ses qualités exceptionnelles, de mes préoccupations.

La nuit des subjectivités fictives
Concernant la figure de l'artiste, Francesco Masci est sans pitié.

---

solutions de transition qui n'auraient d'autre effet que de repousser encore une fois les limites de l'art. Il faudra donc se distinguer de tous ceux qui, pour des raisons financières ou autres, se contentent d'essayer de « tirer parti de l'impasse ». « Une reconfiguration n'est pas un rééquilibrage. » Sur ce chemin difficile, la figure de l'intellectuel s'impose davantage que celle de l'artiste. « Je n'ai pas sollicité des intellectuels [nous dit Jacques Serrano] parce qu'ils en savaient plus sur l'art. L'intérêt d'une confrontation de tels points de vue m'a semblé découler du fait que, bien que n'étant pas ce qu'on pourrait appeler des spécialistes, ces intervenants disposaient tous d'une vision sur l'art "depuis l'extérieur". Je souhaitais qu'ils soient critiques vis à vis de l'art, mais n'attendais surtout pas qu'ils se mettent dans la peau de critiques d'art ! Je souhaitais qu'ils travaillent à poser de bonnes questions susceptibles de nous faire envisager l'art autrement. Le rôle des rencontres était alors d'accompagner et de faire grossir ces questionnements. » Il m'a, en 2007, envoyé un libellé féroce qui a servi de base à l'écriture d'un de mes services, le N°58, *C'est bien assez que d'être* (reproduit dans *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. pp. 142-143) : « La cure de désintoxication à l'art en vue d'une meilleure approche : 5000 euros le week-end, groupe de six personnes maximum ! »

[27] KRIS, Ernst & KURZ, Otto, *La Légende de l'artiste* (1934), traduction de Laure Cahen-Maurel, éditions Allia, Paris, 2010. C'est Michel Verjux qui m'a indiqué cet ouvrage sur lequel je suis malheureusement passé trop vite.

[28] BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, éditions Gallimard, coll. « NRF essais », Paris, 1999. Les auteurs de cette somme sont rejoints par Masci et Jeudy lorsqu'il est question d'évoquer le fait qu'une subversion authentique (dont l'artiste et un état d'esprit hérité de celui-ci seraient capables) soit aujourd'hui complètement impensable. Masci va sans doute le plus loin, philosophiquement parlant, en essayant d'ôter à cette impossibilité de subversion même tout argument qui pourrait la justifier. Toujours à propos de subversion, Boltanski et Chiapello écrivent ces lignes sans appel (dans la conclusion du chapitre « À l'épreuve de la critique artiste », op. cit. page 568-569) : « La critique artiste est actuellement paralysée par ce que l'on peut appeler, selon le point de vue adopté, sa réussite ou son échec […] La critique artiste se trouve […] prise aujourd'hui dans une alternative dont les deux branches manifestent également son impuissance […] poursuivre la critique sur la voie dans laquelle elle s'est engagée au XIXe siècle [ou] encore incriminer la conspiration médiatique destinée à faire taire la libre pensée […] ligne de conduite qui tend perpétuellement à s'effondrer sur elle-même par manque d'adversaires – les propos les plus dévastateurs étant presque immédiatement transportés dans un débat public bien ordonné, puis intégrés à l'offre culturelle par un double mouvement de marchandisation de produits dérivés et de célébration officielle de leurs auteurs – doit, pour maintenir la croyance en elle-même, s'inventer des ennemis ou accorder aux ennemis qui lui restent une puissance qu'ils ont perdue depuis longtemps ».

[29] MASCI, Francesco, *Superstitions*, éditions Allia, Paris, 2005. J'attire également l'attention sur le livre tout aussi captivant de Masci qui fait suite à *Superstitions* : *Entertainment ! Apologie de la domination*, éditions Allia, Paris, 2011. Masci reviendra plus tard dans mon texte.

[30] JEUDY, Henri-Pierre (assisté de GALERA, Maria-Claudia), *Le Mythe de la vie d'artiste*, éditions Circé, Paris, 2011. Je reviendrai sur ce livre un certain nombre de fois. *Superstitions* (de Masci) et *Le Mythe de la vie d'artiste* (de Jeudy) pourraient être associés à un troisième ouvrage, *Révolte consommée, Le mythe de la contre-culture*, dont je parlerai ailleurs, lorsqu'il sera question des scènes alternatives extrêmes (HEATH, Joseph et POTTER, Andrew, *Révolte consommée, Le mythe de la contre-culture*, Traduit de l'anglais (Canada) par Michel Saint-Germain et Élise de Bellefeuille, éditions Naïve, coll. « Débats », Paris, 2005).

L'originalité, ce « petit plus versé dans la révolte » dont tout artiste se pense doté est illusoire. Illusoire parce que le système tout entier dans lequel chacun, et donc l'artiste également, est contraint d'évoluer, reproduit non pas des individus « forts et pleins » mais des « subjectivités fictives » (selon l'expression de Masci), à savoir des subjectivités déréalisées et totalement improductives, malgré les apparences, à l'endroit des effets qu'elles pourraient avoir sur le tangible, à l'endroit de ce qu'on tient pour réel[31]. En d'autres termes et toujours selon le philosophe, nous en sommes tous arrivés à quêter fiévreusement et en permanence des perspectives de grands changements qui n'adviennent pas[32]. Et le système a pris une forme telle qu'il a placé chaque effort subjectif dans une boucle où une guerre pour des idées ne peut plus avoir lieu que dans un bac à sable. En ce sens, l'artiste n'a pas intérêt à se prétendre révolutionnaire. À en suivre l'exemple des avant-gardes, qui ont toutes échoué à subvertir le monde, on pourrait même se persuader du contraire, et le geste artistique consolide ce qui est en place plutôt qu'il n'apporte d'authentiques changements[33]. Pour Masci, l'artiste commet même un impair à chaque fois qu'il se propose d'employer ses « compétences ARTISTE » en vue d'opérer une rupture ou encore lorsqu'il tente d'échafauder « un projet d'émancipation ». Dans la société, l'artiste ne peut donc en aucun cas jouer ou investir le rôle d'un « Libérateur ». Il est, au contraire, en tout et pour tout un « Trompeur » : un illusionniste qui vend du rêve, le rêve d'un « Grand Jour » n'advenant jamais. Rêve qui a cela de nocif qu'il maintient les « superstitieux » (selon l'expression de Masci) dans une attente interminable (« Que quelque chose arrive, par pitié ! »), dans un bain où les signes du changement semblent apparaître en permanence. La Culture serait ce bac à sable dans lequel chacun croit indéfiniment pouvoir se battre et élargir le terrain de ses luttes, tandis qu'en réalité il n'en serait rien. D'où la phrase imparable que Masci place au tout début de son ouvrage et qui constitue sa griffe : « La culture façonne, par toutes ses expressions, une pratique de l'obéissance. »[34]

Être artiste, une convention

Ce que je trouve louable dans l'ouvrage d'Henri-Pierre Jeudy, sur lequel j'aimerais venir à présent, outre une certaine sévérité qui met immédiatement fin à l'idée de sourire, c'est que le sociologue a choisi de faire l'examen d'un fait indubitable mais encore très peu admis : nombre d'artistes choisissent la voie de l'art moins pour assouvir une faim de pratiquer celui-ci que pour fuir « le travail normal », dans l'intention, comme l'écrit Jeudy, « d'un changement de vie », objectif (pour l'auteur) tout aussi stéréotypé que pourrait l'être le projet de tenter de « répondre à la norme », être artiste consistant, on l'a compris, en une autre norme, fondée sur des illusions comme « la liberté », « l'imagination » etc.[35] Mais le problème de fond que présente *Le Mythe de la vie d'artiste* me semble résider dans le fait que dans son essai, en tous cas dans sa première partie très synthétique et fortement ancrée dans une réalité (« Le paysage culturel », pp. 15-50), Jeudy aborde la pratique de l'art (et

---

[31] On pense au film *Matrix* ! Duquel aurait été ôtée la scène de « l'éveil ».

[32] L'Enfer de Dante, d'une certaine façon, où une succession interminable d'événements clinquants et improductifs se serait substitué au bain de merde dans lequel les damnés pataugent.

[33] MASCI m'a confié (sans le signer) le mode d'emploi d'un service exprimant à peu près la même idée : *Le gardien du même* (Service N°60, in *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. page 145) qui consiste à « multiplier la production d'événements en rupture avec l'ordre établi afin d'accélérer le processus de conservation de la société ».

[34] *Superstitions*, op. cit. page 9. Dans *Entertainment ! Apologie de la domination*, op. cit. page 58, Masci en remet une sérieuse couche en écrivant qu'« un espace statique et extrêmement ordonné a pris la relève d'un temps dynamique et révolutionnaire ».

[35] Mine de rien, le propos de JEUDY est dur, mais on ne peut que reconnaître qu'il est très réaliste : « ils [les artistes] forment cette communauté […] qui leur permet de croire en un art de vivre en marge des modèles de la consommation culturelle [et leur fait choisir] non point de se retrancher, mais de ne point se mesurer à ce qui les mettrait dans un état d'échec au point de les décourager » (*Le Mythe de la vie d'artiste*, op. cit. page 12).

indirectement, la figure de l'artiste) par un de ses flancs les plus retardataires. Certes, les *Artistes de Belleville* existent, mais nous devinons sans mal que sur le plan de l'art (on m'excusera cette généralité, et, il y a bien sûr des exceptions, le fait d'habiter à Belleville n'est pas un mal en soi, quoique !), cette frange de l'activité ne sera très probablement pas la plus représentative de ce que pourrait être (en terme d'impact et d'ingéniosité) la création la plus contemporaine : celle, notamment, qui se passe, au bas mot, depuis presque quatre décennies d'ateliers, d'expositions et tente une production en lien direct avec la société (via, notamment, le monde du travail, cette approche n'a clairement rien d'idéalisé).

Encore d'autres recensions dans le sens inverse des aiguilles d'une montre[36]
Voilà bien longtemps que de nombreux auteurs ont fragilisé l'image que tout un chacun pouvait se faire du créateur, en révélant ses bassesses, en essayant de le désacraliser, ou même de l'occire, de le mettre à mort. La chose n'est pas nouvelle. Parmi ceux-ci, en première ligne, Jules Renard (1864-1910)[37], ou Paul Léautaud (1872-1956)[38], ou Karl Kraus (1874-1936), ou encore avant eux l'incontournable Honoré de Balzac qui, dans *Les illusions perdues*, suivait les manigances parisiennes de Lucien de Rubempré, poète de quelque talent (il rimaille, surtout !) qui passera « des Belles Lettres aux pires turpitudes » sous les yeux du lecteur ; au contact des tentations les plus basses (l'une d'entre elle sera la critique théâtrale et littéraire, raccourci qu'empruntera Rubempré pour réussir plus vite et cible privilégiée de l'auteur de *La Comédie Humaine*) on l'a compris, sa déontologie (déjà plus souple qu'il ne faudrait) ne tardera pas à se briser et Lucien s'avilira toujours davantage. Balzac, d'autre part, chose qui nous intéresse également dans le cadre de cette recherche, oppose un autre personnage à

---

[36] Si je ne m'imposais d'aller toujours « plus avant dans le passé » dans ces lignes, je pourrais également citer très brièvement des artistes comme Gustav METZGER ou encore Franck LEIBOVICI, parmi d'autres, qui m'ont intéressé. Ce dernier, avec le projet « formes de vie », tente d'analyser la production d'un artiste en fonction des activités annexes (compulsive, nécessaires ou encore imposées) qu'il accomplit au quotidien. Leibovici tente d'envisager la production non pas uniquement à partir d'elle-même, mais via « le quotidien de l'artiste », à partir d'autres savoirs ou activité qui la soutiennent ou l'accompagnent. Dans LEIBOVICI, Franck, *Des documents poétiques*, éditions Al Dante / *Questions théoriques*, coll. « Forbidden Beach », Marseille, 2007, page 11, l'auteur nous renseigne très précisément sur ce qu'il appelle « document poétique » et qui relèverait plus largement de l'approche initiée dans son projet « Des formes de vie, une écologie des pratiques artistiques » : « une poétique des documents [non pas] la description de formes statiques ou essentielles, mais celle d'un enchaînement de propriétés acquises progressivement, en relation avec d'autres formes discursives et sous l'effet de diverses transformations [soit] l'analyse des mutations d'une énonciation dans ses contextes d'usage ». Je reviendrai sur « Des formes de vie, une écologie des pratiques artistiques » développé par les éditions *Questions théoriques* & Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2012) plus loin dans ce mémoire, en partie 2, lorsqu'il sera question de « L'œuvre d'art en perte d'ontologie renforce la figure de l'artiste ». Concernant Metzger à présent, pour rester vraiment bref, je citerai ce passage emprunté à son livre phare (METZGER, Gustav, *Damaged nature, auto-destructive art*, Coracle Press, London, 1996, page 49) : « The artist does not want to give his work to a society as fool as this one. So auto-destructive art becomes a kind of boycott. The artist refuses to embody his finest values in permanent works – to be bought, enjoyed and appropriated by the class whom he detests – and who is largely responsible for the catastrophe in which we exist. » (« L'artiste ne souhaite pas livrer son travail à une société aussi folle que la nôtre. C'est pourquoi l'art auto-destructif a valeur de boycott. L'artiste refuse de mettre en forme ses valeurs les plus subtiles dans des œuvres permanentes faites pour être achetées, appréciées et appropriées par la classe qu'il déteste et qu'il tient pour largement responsable de la catastrophe dans laquelle il vit. ») En négatif, Metzger n'esquisse-t-il pas un portrait de l'artiste irresponsable ? Mais dans ce cas n'adopte-t-il pas, quelque part, le point de vue d'un moralisateur ?

[37] Je pense essentiellement à son journal, qui a tout à fait sa place ici puisqu'on y trouve d'aussi belles phrases que : « Le plaisir de se désenthousiasmer. » (RENARD, Jules, *Journal (1887-1910)*, Texte établi par Léon Guichard et Gilbert Sigaux, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », éditions Gallimard, Paris, 1965, p. 348) ou « De presque toute littérature, on peut dire que c'est trop long. » (*Journal*, op. cit. p. 508) ou encore « J'ai confiance dans mon étoile pâle. » (*Journal*, op. cit. p. 575). Renard, c'est l'ombre.

[38] Le *Journal* de LÉAUTAUD, publié entre 1954 et 1964, regorge de saillies irrespectueuses élevées contre les artistes, les écrivains, ou plus généralement les auteurs, surtout ceux qui sont convaincus de devoir exercer leur art de façon toute professionnelle (pour ne pas dire docte). Léautaud, le saligaud !

Rubempré, Daniel d'Arthez qui, pour l'écrivain, semblerait personnifier l'archétype ou un archétype possible du créateur intègre et pugnace (sans doute Balzac tentait-il de se représenter lui-même, ou de personnifier en d'Arthez un autre écrivain qu'il aurait massivement tenu en estime), celui qui, jusqu'au bout, envers et contre tous, mais aussi en bravant la misère et les critiques injustes tournées contre lui, s'acharnera à élaborer patiemment son œuvre, qui finira par s'imposer aux yeux de tous (il deviendra par la suite député, et fera son « plein de reconnaissance »).

Venant s'ajouter au mastodonte Balzac, d'autres critiques féroces aptes à corroder l'idée que nous nous faisons de la figure de l'artiste (et plus généralement du créateur) pourraient être débusquées bien en amont. Je pense au cas de figure littéraire hors norme qui avait beaucoup intéressé André Breton[39], celui de Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), car peu d'auteurs sembleraient exprimer autant que lui un si grand mépris de l'enthousiasme qu'on peut avoir pour les productions de l'esprit (ce qui, et le paradoxe s'avère superficiel, ne l'empêche aucunement d'avoir un penchant immodéré pour les hautes idées)[40]. Ce que des ironistes d'un tel niveau nous apprennent, c'est que la mise en question stricte des œuvres de l'esprit (qui est ici mon sujet, de façon moins indirecte qu'il n'y paraît, il consiste en la mise au pied du mur du caractère disproportionné de l'idée qu'on se fait du pouvoir prétendu de l'artiste), si elle veut dépasser affections et préjugés, ne peut faire l'économie d'abandonner tout sentimentalisme. Lichtenberg, en ce sens, me semblerait être l'exemple parfait d'un esprit qui serait libéré en grande partie de toute la bêtise induite par les imaginations que nous pouvons avoir de l'art et des artistes. Aucune amertume, d'ailleurs, plutôt une rage (la « bastonnade du lundi ») à laquelle l'humour aurait donné les ailes de l'inventivité.

Mais nous avons presque cheminé à rebours jusqu'à la préhistoire ! Et il est grand temps de franchir un échelon supérieur, en taillant dans le gras de ce que je me contentais seulement d'évoquer en parlant d'une indispensable désacralisation de la figure de l'artiste : « Papa Nietzsche n'avait-il pas bidouillé un brûlot génial sur le déclin des gris-gris ? » Oui da !

« Il y a plus d'idoles que de réalités dans le monde : c'est là *mon* "mauvais œil" pour ce monde, c'est là aussi ma "mauvaise *oreille*"… Poser ici des questions à coups de marteau et entendre peut-être comme réponse ce fameux son creux qui parle d'entrailles pleines de vent – quel ravissement pour quelqu'un qui, derrière les oreilles, possède d'autres oreilles encore, – pour moi, vieux psychologue et attrapeur de rats qui arrive à faire parler ce qui justement voudrait rester muet. »[41]

Papa Nietzsche, nous voilà !

---

[39] BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert éditeur (1966), Le livre de poche, Paris, 1970., in « G.C. Lichtenberg », pp. 43-50, 29 aphorismes traduits par Victor Bouiller et Albert Béguin, éditions du Sagittaire, Paris, 1950, je pense en particulier à la reprise par Breton de l'image aujourd'hui célèbre « Potence avec un paratonnerre. » (LICHTENBERG, Georg Christoph, *Le miroir de l'âme*, coll. « Domaine Romantique », traduit de l'allemand et préfacé par Charles Le Blanc, éditions José Corti, Paris, 1997, p. 543, fragment [L 550]).

[40] On le devine peut-être, je criblerai mon texte d'auteurs foncièrement sceptiques tels qu'ont pu l'être Jonathan SWIFT (1667-1745), Thomas DE QUINCEY (1785-1859), que je citais déjà plus haut, ou Edgar Allan POE (1809-1849), à qui l'on doit cette formidable remarque : « Demain, je serai libre ! — *mais où* ? ».

[41] NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres* / Tome 2, *Le crépuscule des idoles ou comment on philosophe au marteau* (1888), Traduit de l'allemand par Henri Albert, traduction révisée par Jean Lacoste, coll. « Bouquins », Paris, 1993, éditions Robert Laffont, page 947 (« Avant-propos »).

LE CRÉPUSCULE D'UNE IDOLE[42],
De la remise en question d'une prétendue immunité

Description de cette immunité au travers de quelques exemples : « untouchable »

Suite à une longue entrée au travers de laquelle j'ai tenté de poser des repères indispensables, il me semble à présent nécessaire, pour aller plus avant, de tracer les contours de ce que serait *la figure démesurée de l'artiste* de la façon la plus concrète qui soit.

Retour au terrain de la réalité quotidienne
Contrairement à nombre d'autres passages de ce mémoire, que j'ai tenté d'arrimer à des conceptions théoriques empruntées à certains auteurs ayant eu sur moi une influence − on retrouvera la majeure partie d'entre eux dans les pages qui suivent −, il me semble qu'il serait profitable, à cet endroit de mon texte, de m'en tenir à quelques déductions simples, tirées de mon « expérience de la chose » la plus immédiate, eu égard au fait que j'ai toujours eu d'immenses difficultés à parler de moi autrement que de façon très indirecte.
Toutefois, avant d'entamer cela et de puiser dans une expérience toute personnelle, il me semble que la notion d'immunité devrait en premier lieu être observée d'un peu plus loin, le temps de trois lignes, en prenant du recul.
Il reviendrait préalablement d'en dire ceci, que cette immunité est surtout (et avant tout) le synonyme d'une impuissance à émettre un point de vue critique développé. Autrement dit, elle revient au renoncement à produire un authentique effort d'analyse. En tant que telle, l'immunité que j'évoque ici dépasse de loin la seule figure de l'artiste (qui constitue ici mon sujet, pour moitié). Elle concerne également les œuvres d'art et encore plus généralement le contexte de travail que représente l'Industrie Culturelle, contexte sacralisé par les personnes qui le pratiquent de diverses façons et à différents niveaux.

La figure de l'artiste est rendue intouchable principalement en raison du fait que produire un véritable effort d'analyse s'avère généralement hors de propos[43]. Ceci posé, je peux à présent revenir à mes moutons.

En ce qui me concerne, et partant du constat que j'œuvre en partie au sein de l'Industrie Culturelle, comment se manifeste cette immunité ? La question s'avère aussi limpide que cela. Il me semble important ici de se mettre au « ras des pâquerettes », afin de donner toute sa véracité à cette matière.

---

[42] En surfant sur Internet, je remarque que Michel ONFRAY a lui aussi donné pour titre à son livre écrit contre Freud *Le crépuscule d'une idole*, —c'est pure coïncidence, on peut imaginer l'idée que je me fais de ce philosophe français, qui subit l'ascendant, lui aussi, de très grosses moustaches ! Ghislain MOLLET-VIÉVILLE m'a transmis dernièrement un texte d'Hervé BIZE (reproduit dans le journal de l'exposition « André Cadere à l'Espace d'art Le Moulin », printemps 2013) dans lequel ce dernier cite ces propos de l'artiste roumain, pensées de CADERE qui ont clairement leur place dans ces pages : « Le héros n'existe pas. Sa conscience, son innocence, en définitive son rôle central n'a pas de place dans le travail qui est à faire » (1er juin 1978) et « Dans cette perspective, l'idée du héros est fausse » (2 juin 1978). Propos que Bize interprète ainsi : « Cadere a su inscrire dans son travail une distance et se défier de tout caractère démiurge, loin de l'artiste-auteur-génie-héraut de l'avant-garde. » Dans la partie qui va suivre, je dirais à peu près la même chose : « un héros n'a pas lieu d'être ».

[43] Plus de pages me permettrait bien entendu d'étayer. Pesons la chose et imaginons plusieurs éventualités : l'artiste est devenu un fétiche et pour cette raison ne se voit plus. Ou encore, autre hypothèse, il y a trop d'artistes et en ce sens, la « voix » de l'artiste est devenue chose banale (j'évoquais cela dans mon introduction générale). Ou encore, troisième hypothèse, celle d'Yves MICHAUD, l'art aurait été « vaporisé », de telle façon que celui-ci n'aurait plus à dépendre de la figure de l'artiste. Etc.

Auprès de mes commanditaires[44] tout d'abord, voici ce que je perçois :
Dans le cadre de mes diverses réalisations[45], il m'est arrivé de constater à de multiples reprises que, dès lors que mon nom (et au travers de lui, ce que je « représente », mes services) avait franchi un premier barrage, ou avait dépassé un certain seuil de difficultés à l'intérieur d'opérations culturelles, il n'était dès lors plus possible pour mes commanditaires de me remettre fondamentalement en question. En d'autres termes, passé ce premier barrage, revenant à une acceptation de principe, à un déverrouillage, la partie était « gagnée d'avance ». Concernant de tels cas de figure, de quoi parler d'autre que d'une immunité ? Elle m'a été octroyée en diverses occasions et me semblerait être la conséquence directe de mon statut d'artiste (« C'est bon, c'est lui l'artiste, il sait ce qu'il fait ! »).
Ces formes de somnolence, de distraction ou cette « inattention » (dans le sens fort du terme), autrement dit cette méfiance qui cède à partir d'un certain point, assez tôt, m'ont été d'un grand secours lorsqu'il fallait tenter d'arriver coûte que coûte à mes fins, lorsqu'il était pour moi question, principalement, de bâtir quelque chose contre la ou les personnes qui m'invitaient, mes commanditaires, un cas de figure qui s'est souvent présenté.
Il est à remarquer que lorsque l'artiste est amené à travailler en lien étroit avec ses commanditaires, il est extrêmement rare qu'il trouve de vrais partenaires. À l'encontre, il est immergé le plus souvent dans un « chaos dialectique » mâtiné d'urgence extrême où il est pour lui inimaginable de générer un dialogue qui trouverait sa source dans ce qui est en train de se faire. Le débat n'a jamais lieu. Les questions authentiques sont systématiquement refoulées[46]. Pourquoi ? Plusieurs réponses pourraient être envisagées[47] :

Parce que personne ne souhaite se prendre la tête avec des œuvres en élaboration, en débattre reviendrait à perdre du temps, ou encore à d'inutiles complications. « Mieux vaut laisser l'artiste seul à seul avec ce qui lui appartient en propre, son univers, sa création ! »,

Parce que très rares sont les commanditaires qui ont une connaissance respectable de l'œuvre de l'artiste qu'ils invitent. D'une façon générale (là encore, on tiendra compte du fait qu'il y a des exceptions), les commanditaires se basent sur des souvenirs vagues, sur un lot de rumeurs, ou encore sur quelques pages de catalogues qui, à y regarder de près, s'avèrent presque toujours déconnectées de la réalité de la pratique de l'artiste concerné. Pour attiser leur faim d'œuvres, il n'est pas rare que les commanditaires se contentent d'une impression vague qui leur fera courir le risque d'accepter tout et n'importe quoi (immunité !), abandonnant bientôt toutes sortes d'exigences,

---

[44] Commanditaires ou collectionneurs. Mais de fait, ce sont plus souvent des commanditaires.
[45] En ce qui me concerne, une activation ou des activations croisées d'IKHÉA©SERVICES ou de services Glitch.
[46] On verra comment j'ai profité de cette absence quasi complète d'authentique dialogue succédant à l'acceptation sur le principe de ma participation à la Nuit Blanche 2012 (par Laurent LE BON) pour « corriger le tir » en intégrant une seconde activation de service au programme de l'événement (en 2e partie, lorsqu'il sera question de ce que j'intitule « La pratique élitiste de l'art »). Toujours relativement à cette question du dialogue, il me faut ajouter enfin que je dois à la clairvoyance de Ghislain MOLLET-VIÉVILLE d'avoir été bien plus que mon agent ces dernières années : chacune de mes activations sur laquelle nous avons planché est devenue avec lui un chantier théorique passionnant qui m'a fait énormément avancer. Tandis que dans nombre de cas, nos commanditaires nous avaient simplement demandé, ni plus ni moins, de « fournir un boulot ».
[47] Cet « untouchable », cette « Sainte Immunité » prend en réalité sa source dans des raisons qui sont plutôt bas de gamme. J'y reviendrai.

Parce que rien importe comme le nom, aux yeux de nombre de commanditaires, qui agit sur leur mental comme un fétiche qui annihile définitivement la vision critique qu'il serait possible de poser sur l'approche (à moins qu'un scandale public la fasse ressurgir).
Concernant mes récepteurs, ensuite[48] :
Ceux-ci me semblent toujours trop complaisants, toujours préparés à gober n'importe quoi[49]. Au sein de l'Industrie Culturelle qui a pour tâche d' « entertainer » ceux-ci infatigablement, rares sont ceux qui s'offrent un détour par de vraies interrogations. Il faut également ici évoquer « la couardise du récepteur », qui le pousse à éviter d'aborder toute question de choc, ou de fond, en laissant supposer que l'artiste aura forcément des arguments de poids contre tout ce qu'il pourrait avancer, quand il ne croit tout bonnement pas que l'artiste est tellement génial qu'il y a lieu d'éviter tout dialogue pour s'éviter la honte. Et encore évoquer « la fainéantise du récepteur », etc. Tout cela est si connu que je ne pense pas qu'il soit nécessaire de développer de telles observations davantage, sous peine d'ennuyer mon lecteur.

Concernant les critiques qui ont pu être faîtes à mon sujet, pour finir :
À cet endroit, l'immunité me semble prendre une forme encore plus fâcheuse et outrancière, en ce sens que là où devrait se trouver de grands efforts d'investigation (et plus généralement « de la recherche » ou ce que l'on supposerait tel) surnage le plus souvent l'indifférence (s'agit-il alors, dans ce cas, d'immunité ?, ceci devrait être défini sans doute de façon plus précise). La chose a maintes fois été stigmatisée, cette indifférence s'exprime dans le fait que les cas sont extrêmement nombreux où un article consistera en tout et pour tout en la réécriture un peu chiadée de communiqués de presse. Ces réécritures donnant elles-mêmes souvent lieu à d'étranges synthèses, qui laissent entendre que de toutes les façons c'est « extrêmement bien » et que partant de là, le mieux est d'aller voir par soi-même.

Très concrètement, quoi dire d'autre de cette immunité ?
Que c'est très probablement elle qui est à l'origine du fait que les manifestes et autres professions de foi des artistes soient si rarement comparées à toutes les actions que ceux-ci auront pu perpétrer par ailleurs : ainsi tel artiste, qui dans un temps pas si éloigné se proposait d'éradiquer la signature[50] finit par poursuivre en justice quiconque s'est rapproché, même

[48] J'ai trop peu de place ici pour bien distinguer ceux d'entre eux qui perçoivent mon offre depuis « le cadre de la vie ordinaire » de ceux qui me connaissent uniquement au travers de mes opérations au sein de l'Industrie Culturelle.
[49] J'ai tourné cela en dérision dans l'IKHÉA©SERVICE N°07, *Bâcler*, voir *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. page 49.
[50] Je pense bien sûr à l' « homme-zèbre », Daniel BUREN, à qui l'on doit un des projets les plus vexants et irresponsables de ce début de 21e siècle, celui qui consistait à placer ses rayures sur les gilets des gardiens de *La force de l'art 01* (événement culturel de grande envergure rebaptisé *La Triennale*, en raison du fait que la Biennale de Paris renaquit un beau matin de ses cendres, inopinément). On raconte que les gardiens se sont ligués à juste titre contre l' « homme-zèbre », ne souhaitant ni être exploités par celui-ci, ni être captifs, contre leur gré, d'une œuvre d'art. Nous les soutenons ! Dans un texte qui m'a été dernièrement communiqué par Ghislain MOLLET-VIÉVILLE (CADERE, André, « Waterloo », Forêt des Landes, août 1975), Cadere attaque Buren de façon assez sérieuse. Le texte étant rare (on m'indique toutefois qu'il a récemment été reproduit dans *Documenting Cadere 1972-1978*, catalogue d'une exposition montée en divers lieux par Lynda Morris en 2013) je m'autorise à le citer presque intégralement : « Tandis que certains zèbres faisaient de la peinture par-ci par-là, d'autres discutaient politique dans les bistrots parisiens. Malgré leurs divergences, ils se sont tous fait sélectionner à l'occasion d'Europalia France, s'y retrouvant ensemble, logés à la même enseigne : celle d'artistes officiels du Marché Commun. Des retrouvailles qui étaient à prévoir, car tous ces artistes ont un grand talent à peindre, à coller ou à suspendre quelque chose quelque part. Mais ce "quelque chose" reste toujours dépendant du pouvoir, la nature même de leur production du "quelque chose" les y contraignant. Toute dépendance du musée conduit inéluctablement à un état de fascination face à l'institution et à une tentative de prise de pouvoir à l'intérieur de celle-ci. Voilà pourquoi leurs passagères révoltes, leurs opportunistes et spectaculaires retraits, ne sont qu'un masque à leur activité arriviste. Au nom de cet arrivisme, tous les moyens deviennent bons, toutes les

involontairement ou par volonté de jouer, de ce que pourrait être visuellement « sa marque de fabrique ». Ainsi, tel autre artiste, se revendiquant de Marx et invoquant le soulèvement du prolétariat, finit par débloquer des budgets très conséquents employés à perte (ce n'est que mon avis !) pour faire construire des œuvres dédiées au philosophe allemand, objets d'art « révolutionnaires dans l'âme » conçus dans un matériau drôlement clinquant ; dans un contexte autre, le même ne reculera pas, malgré ses convictions ultragauche, devant le projet de mettre une armée d'assistants bénévoles au travail[51], ceux-ci besognant presque jour et nuit pour réussir à donner à une exposition l'envergure catastrophique imaginée par son créateur. Ainsi, tel(le) autre artiste se lie aux marques pour diffuser, sur des sacs notamment, des slogans tournés contre les produits de grande consommation, etc. Immunité, immunité ?
Pas une question, l'artiste semblerait détenir tous les droits[52].

Pourquoi jamais d'interrogations de fond, ou tellement peu ? Il me semble que si elles avaient été perpétrées sur le terrain de la gestion du politique, par exemple, ces bévues auraient sans aucun doute immédiatement soulevé des débats, quelques commentateurs grognons seraient montés au créneau. Commis par des artistes, ces impairs ne sembleraient même pas valoir la peine de s'y attarder pour tenter ne serait-ce qu'une amorce d'analyse. C'est comme si dans l'art, seules des questions renvoyant ouvertement à l'esthétique étaient autorisées (il est vrai que celles-ci plus que toutes les autres sont susceptibles de créer des conditions propices à « l'enchantement » du récepteur de l'œuvre d'art). Ceci ayant pour conséquence immédiate de balayer hors de notre champ de vision tout ce qui constitue les pourtours de ces questions (directement esthétiques), et dont nous savons pourtant indubitablement qu'elles présentent le plus vif intérêt[53].

À présent, allons plus avant dans le sens de ces deux derniers paragraphes et amusons-nous à essayer de rompre le silence que j'évoquais. Analysons brièvement en quoi l'immunité de l'artiste repose avant tout sur une présomption.

En quoi celle-ci est surtout fondée sur une présomption, les écarts de conduite de l'artiste

Pour le plus grand nombre, la figure de l'artiste est hautement respectable. Pourtant, à y regarder de près, le « tableau » n'est pas franchement ragoûtant. Il regorge, généralement, de vives contradictions. D'aucuns pourront toujours défendre l'artiste et argumenter en sa faveur, en faisant valoir l'idée que ses contradictions font précisément « le bonheur de la chose », mais ceci n'est précisément pas l'objet de ce mémoire, on l'a compris.
Amusons-nous plutôt à caricaturer le trait et tentons de produire un résumé de ce que serait « le livre noir de l'artiste »[54].

---

démagogies sont utilisées à fond. Les petits Napoléon, les dictateurs de l'Art en France s'y sont tellement employés qu'aujourd'hui, par la logique des choses, les voici arrivés à quelques bornes de Waterloo. Une situation radicalement différente ne peut apparaître qu'à partir d'un travail indépendant par rapport aux murs et protections des institutions. » Dans cette dernière phrase, CADERE pense bien sûr à son travail. 2013 : exil de Buren à Sainte-Hélène ? Que celui qui a une meilleure solution à proposer lève la main ! « Buren en cage, avec des barreaux calqués sur ses bandes ! »

[51] J'ai évoqué ce fait (et d'autres phénomènes tout aussi paradoxaux) dans un article intitulé « Le cauchemar de Marcel Duchamp ». Tourné contre le PRIX MARCEL DUCHAMP et rédigé en 2006, le texte a été reproduit notamment dans *Contre-attaques*, *Perspective 2*, Ouvrage collectif (sous la direction de ROUILLAN, Jean-Marc), coll. « Collectif », éditions Al Dante, Marseille, 2011 (pp. 425-432).

[52] Que l'artiste déboule et plante n'importe quoi dans le décor (lieu d'exposition, espace public) qu'importe. C'est l'artiste ! C'est-à-dire pas grand-chose.

[53] Pierre BOURDIEU rencontre Ghislain MOLLET-VIÉVILLE !

[54] On verra plus loin (en 3e partie, lorsqu'il sera question du projet « Target Autonopop ») comment de telles tentatives de remise en question de la figure de l'artiste ont pu pendre place à titre d'œuvres dans une exposition.

L'artiste dont il est question ici n'est ni l'écrivain, ni le réalisateur de films, mais bien celui qui œuvre, de toutes sortes de façons, dans le champ des arts plastiques.

Risquer et survivre, le risque et la rente[55]
L'artiste, aujourd'hui plus que jamais, sans doute, et bien davantage que toute autre figure renvoyant à un corps de métier plus clairement identifié, est déchiré, voire disloqué par son état. C'est dire, de façon plus concrète, qu'il est condamné à être un inventeur soumis, en termes de créativité, à de très hautes exigences, mais qu'il est par ailleurs généralement privé de rentrées d'argent, contrairement à beaucoup d'autres chercheurs.

L'artiste est, pourrait-on avancer, et je suis en tant qu'inscrit à la Maison des Artistes idéalement placé pour discerner posément la chose depuis l'intérieur, « matricé » par une double contrainte. Ou tiraillé, encore, entre deux « machines » qui peinent incroyablement à fonctionner de concert : il lui faut d'une part tenter d'employer toute son énergie à créer et à faire valoir des idées hautement singulières, mais aussi réussir à mettre en place une économie lui permettant de demeurer. Inventeur, il doit aussi organiser sa survie. Il se doit d'une part, — en tout cas présume-t-il que c'est cela même qu'on attend de lui —, de formuler et d'accompagner les plus improbables et vertigineuses hypothèses. Mais d'autre part il y a de fortes chances pour que de telles hypothèses, du fait même de leur étrangeté ou au mieux de leur hardiesse, ne lui rapportent strictement rien, sur le plan financier, ou seulement des broutilles, quand il aura fait la manche auprès de quelque collectionneur un peu dépensier. Et ceci, cette contradiction de fond, semblerait d'autant plus avérée que, comme l'a maintes fois fait remarquer Ghislain Mollet-Viéville[56], « plus les idées sont bonnes » et plus il leur est difficile de subsister ou même de trouver place dans le monde de l'art, surtout dédié à repousser les obstacles qui pourraient gêner sa sempiternelle reproduction de lui-même à l'identique. Certains évoquent un « effet retard » qui s'établit parfois sur plusieurs décennies[57].
Mais de fait, efforçons-nous d'être rationnels : comment des idées hautement singulières pourraient-elles rapporter de l'argent de façon immédiate, à moins qu'elles ne viennent contenter des besoins eux-mêmes immédiats ? Le fait de concevoir que cela soit possible ne nous laisse pas tranquilles, puisque nous savons bien que certaines des plus belles inventions ont été boudées très longtemps avant « d'advenir dans les mentalités » et de prendre enfin vie, sur un plan économique (si tant est que l'on considère qu'elles doivent exister sur ce plan aussi, c'est un autre débat, qui n'a pas sa place ici). Nombre d'inventions surprenantes ne peuvent prétendre être autre chose que des bombes à retardement.

Ainsi, la grande majorité des artistes est obligée de composer avec ces deux tendances, – l'une fondée (pour simplifier) sur le *risque* (ou la prise de risque que représente fatalement toute

---

[55] « RR » ! Voir le glossaire qui figure au bout de ce mémoire.
[56] Fort de son expérience ! C'était en 2004, dans son bureau, à l'occasion d'un de nos premiers entretiens.
[57] J'ai pu observer la chose de très près : lorsque j'ai commencé à diffuser ma conception du « beaucoup plus de moins » (au travers de GLITCH), dès 2001, la chose était globalement très mal perçue. Nombreux étaient les cas (je me rappelle d'entretiens fumeux) où mes interlocuteurs ne comprenaient même pas quelle était mon intention lorsque j'avançais qu'il était temps pour l'œuvre « de retirer », « d'effacer », « de produire du moins », bien considéré le fait que la production, dans l'art comme ailleurs, avait pris depuis quelques décennies un tour trop pléthorique. Mes projets de retraits, je les appelle « soustractifs », étaient repoussés, voire souvent moqués. En 2013, pour ce qui est de la lente évolution des mentalités, la *décroissance* a fait du chemin et, sans pouvoir affirmer que mes projets sont accueillis à bras ouverts, je dirais qu'ils sont perçus globalement pour ce qu'ils sont, ce qui est déjà pas mal ! Mais Ivan ILLICH le remarquait il y a déjà bien longtemps : c'est incroyable le temps qu'il faut pour que la plus petite des choses évolue, ne serait-ce que d'un pouce.

forme d'innovation) et l'autre, sur le *gain* (« les moyens de subsister doivent être trouvés ») –, pour réussir à établir un équilibre qui, dans de très nombreux cas, ne peut être autrement que précaire. *Risquer* et *survivre*[58]. Deux « forces » auxquelles s'en ajoute une troisième, qui résulterait de façon très diverses de ce croisement, et qui serait la *renommée*.

Relativement à *risquer* et *survivre*, les réponses de l'artiste prennent des formes concrètes extrêmement variables et que l'on pourrait tenter de lister à la va-vite de la suivante façon. Il est à noter que l'artiste habite rarement une case unique, et c'est pour cette raison même qu'il faudrait évoquer l'image d'un montage en permanente reconfiguration :

Effort de persévérance continu : l'artiste choisit de risquer le tout pour le tout, pour ce qui est de sa production, et souhaite ardemment que « la gloire » (ou la très forte renommée) règle tôt ou tard ses problèmes[59], y compris ses problèmes d'ego[60]

Recherche d'un à côté : l'artiste accomplit une tâche professionnelle, parallèlement à sa production, en lien (ou non) avec celle-ci[61],

Création d'une économie : dans ce cas de figure, l'artiste peut aller jusqu'à générer un projet économique plus global que pourrait l'être sa production, et tentera éventuellement d'y faire entrer celle-ci, d'une façon ou d'une autre[62], il en va d'une logique de l'emboîtement,

Effort d'adaptation : l'artiste se résout à tailler sa production au format de l'Industrie Culturelle et du marché pour faire en sorte qu'elle soit plus immédiatement assimilable et surtout rentable, jusqu'à la complète compromission, l'artiste fournit de gros efforts pour tenter de s'intégrer,
Etc.

---

[58] Tout artiste, dans la bataille qu'il doit mener pour tenter de survivre, a quelque chose d'un aventurier de Koh-Lanta, sauf que son séjour sur « l'île de malheur » dure beaucoup plus que 40 jours.

[59] Ce serait le choix idéaliste.

[60] Sur le site www.ben-vautier.com, (« Idées 1957-1970 »), on trouve ce texte de l'artiste : « Rembrandt a trouvé un truc pour la gloire. Ingres a trouvé un truc pour la gloire. Duchamp a exposé un porte-bouteilles pour la gloire. Cage a dit que tout est musique pour la gloire. Donc cela ne change rien. Que faut-il faire pour apporter du neuf dans le fond ? Il n'y a pas mille réponses, il n'y en a qu'une : *changer l'Ego*, c'est-à-dire l'homme [...] Il y a plusieurs chemins. À partir de l'application d'une thérapeutique sexuelle nouvelle jusqu'à la destruction de la race humaine (dans l'espoir de voir celle-ci céder la place à une autre espèce de vie non ego). [...] Vive l'homme non ego ! Ben » Vautier-Williamson (Williamson, « l'activiste » du film *Rampage* d'Uwe BOLL), même combat ! Constater que nombre d'artistes « aux normes » prétendent « renouveler intégralement le débat » a de quoi inquiéter. Un peu de la même façon que BEN, Christian BOLTANSKI annonçait dans le N°1 de la Revue « Façade » (en 1975) : « Il faut détruire l'idée d'œuvre, l'idée de génie. » Et dans le N°15 de la même revue (en 2013) : « Je n'ai plus envie de produire des œuvres qui peuvent s'accrocher. » Ben a renforcé l'ego et Boltanski à inondé le marché avec ses objets d'art. Quelles conclusions tirer de cela ?

[61] Ce serait le choix pragmatique. Mais les choses se compliquent lorsque l'on apprend que Stéphane MALLARMÉ qui avait opté pour cette position (il avait choisi d'enseigner) l'avait fait, vraisemblablement, pour tenter de préserver son œuvre et pour pouvoir la maintenir dans un idéal : « si le Rêve était [...] défloré et abaissé, où donc nous sauverions-nous, nous autres malheureux que la terre dégoûte et qui n'avons que le *Rêve* pour refuge. O mon Henri, abreuve-toi d'idéal. Le bonheur ici-bas est ignoble. Il faut avoir les mains bien calleuses pour le ramasser » (dans un lettre à Henri CAZALIS, datée de 1863, citée par Paul Lidsky dans LIDSKY, Paul, *Les écrivains contre la Commune*, éditions La Découverte, Paris, 2000, page 34). On sait également que le Divin Ludwig (WITTGENSTEIN) avait choisi d'être instituteur. Les exemples foisonnent et s'avèrent toujours plus complexes à analyser qu'on ne le pensait au départ.

[62] Création d'une chaîne de télévision privée, d'un magazine ou encore d'une école...

De ces équilibres précaires que l'artiste tente d'établir entre ces deux tendances, *risquer* et *survivre*, découlera une multitude d'écarts de conduite. Écarts vis-à-vis des buts que l'artiste s'était fixé au départ. Et c'est à cet endroit, précisément, que la figure que beaucoup tenaient pour un « must éthique » va en prend un vilain coup ! Toute tentative authentique d'analyse des conduites de l'artiste s'achève dans la plus abominable des déroutes : tandis que tout laissait croire qu'en présence de l'artiste on serait en présence d'un « intrépide », on se trouve le plus souvent face à un actif[63] en situation de grande dépendance vis-à-vis des personnes pour lesquelles il travaille, face à un auxiliaire (dans de très nombreux cas prolétarisé) tentant par tous les moyens de rester la tête hors de l'eau. L'important, me semble-t-il, dans cette analyse, est d'éviter absolument d'adopter un point de vue moral[64] : a priori, tel « RR »[65] n'est pas moins recevable que tel autre. Ce que je souhaite stigmatiser, c'est bien autre chose. C'est le fait, j'y reviens, qu'à la place de la figure de l'artiste en symbole fort et inattaquable, se trouve en réalité un figurant qui, observé depuis le contexte de la société, n'est en rien supérieur à n'importe quel autre figurant. Il revient donc ici, dans cette partie de ma démonstration, de rendre manifeste que la figure de l'artiste captive et qu'elle déploie un imaginaire qui va bien au-delà de ce qu'elle est en réalité. Autrement dit, la société fantasme largement sur elle et se complaît à fabriquer une idole. Or de cette idole, à bien la contempler, à l'analyser dans le détail, ne reste au final qu'un montage plus ou moins réussi, assemblage dont j'ai évoqué plus haut certaines des formes. Ajustage à l'intérieur duquel nous pouvons être d'avance persuadés que nous trouverons une certaine proportion de chacun des deux termes que j'ai avancé, « risque » et « rente ».

L'équilibre jugé par le plus grand nombre comme étant idéal est celui où l'artiste réussit à prendre des risques jusqu'au bout tout en arrivant à se faire payer pour cela. Mais la chose est d'autant plus incertaine que cette situation, être correctement rétribué pour innover, comme nous le savons, est annexée à la demande (et partant au caractère capricieux du goût des commanditaires de l'artiste, et plus généralement de son public), si bien qu'une situation ne reste jamais exactement la même et peine à persister longtemps : du jour au lendemain, sans effet d'annonce, la fille d'un souverain devient un crapaud, et un crapaud se mue en princesse.

Ainsi, relativement à l'image mentale que se forme de l'artiste le plus grand nombre, il ne saurait y avoir, en définitive, qu'une suite interminable d'écarts de conduite.

L'artiste, au sommet de la chaîne alimentaire en apparence seulement

Il faut donc en venir jusqu'à cette conclusion : de cette idole, l'Artiste avec un grand « A », ne reste au final qu'un montage *plus ou moins* viable, opérationnel, judicieux.
Comme on peut sans peine l'entrevoir, grâce à son titre, cette sous-partie n'aura pas besoin de beaucoup s'étendre en longueur. Il me faudra, dans ces quelques lignes, uniquement avancer ceci, qui a la forme d'un constat : un flagrant paradoxe peut aisément être débusqué dans le fait que d'une part l'artiste semblerait avoir accédé, sur le plan de son statut, à un niveau d'immunité qui n'a peut-être jamais été si exorbitant, aussi maximal (à l'heure actuelle, l'artiste est rien moins qu'« intouchable », dans de très nombreux cas), mais que d'autre part, tout un chacun n'a peut être jamais été aussi indifférent à la figure de l'artiste et à son supposé pouvoir.

---

[63] Un travailleur.
[64] Qui pointait le bout de son nez, lorsque je citais METZGER précédemment.
[65] Équilibre entre le risque et la rente.

J'ai évoqué des raisons à cela : l'indifférence, d'une part, presque généralisée à l'égard ce tout ce que l'artiste pourra entreprendre et d'autre part la nécessité pour l'artiste de tenter d'établir un équilibre perpétuel (ou « RR ») entre le risque et la rente, chose irréalisable ou presque qui le met en permanence en situation de danger.

Bêtise et monumentalisation
Que cette figure soit devenue présomptueuse n'a pas empêché qu'elle ait été d'autre part neutralisée, vidée de son sens, comme s'il y avait là la présence de deux mouvements inversés, antithétiques en apparence, l'un tendant vers la sacralisation, l'autre vers l'absence totale de valeur, vers l'inconséquence la plus morbide (c'est par exprès que je renvoie à l'idée d'une « non-vie », car il est bien question de cela, à mon sens).
Dit autrement, la figure de l'artiste est à la fois maximisée comme elle ne l'a jamais été, sans doute ou presque, mais d'autre part, elle est vigoureusement décrédibilisée, rendue inopérante et vaine, plus que jamais. En sens inverse : la figure de l'artiste n'a, dans l'histoire, peut-être jamais généré autant d'indifférence, tandis qu'en parallèle, elle semblerait plus que jamais incarner le cœur même de l'Industrie Culturelle qui redouble d'efforts pour la hisser, en toute situation, même la plus saugrenue, sur un formidable piédestal. On m'excusera, pour finir, de devoir outrer quelque peu la chose : l'artiste serait comme le symbole de « l'impuissance la plus absolue » porté à « la plus infinie sacralité ».

On est là, de façon avérée, face à un double processus de transformation (de transfiguration ?, ou même de transcendentalisation ?) qui renvoie, selon moi, irrévocablement à l'idée même de « monumentalisation », dans le sens de « transformation en monument » : produire la statue d'une figure « digne de mémoire » et la ficher sur une place publique n'est-il pas le pire moyen qu'on ait imaginé pour tenter de pérenniser un symbole[66] —il eût existé pourtant bien d'autres façons de procéder, l'une d'entre elles consisterait par exemple à placer sa confiance dans la transmission orale (ainsi, Homère serait-il venu jusqu'à nous, n'est-ce pas...) ? À quoi peut bien renvoyer la statue de Michel de Montaigne qui flanque la Sorbonne ? Sinon à une apparition pétrifiée pour le moins douteuse qui retrouvera ses qualités humaines et intellectuelles seulement lorsqu'on aura fait l'effort d'aborder les écrits du « Personnage » qu'un sculpteur a tenté de représenter. Tout monument n'est-il pas superflu, d'ailleurs ?
Et nécessairement indigne des efforts qu'untel ou unetelle aura dû fournir pour accéder à une « digne parole » ?

Statue, Statut
Plus que tout autre champ, l'art contemporain, pour faire valoir ses artistes marquants me semble recourir maladivement à la production de statues. C'est comme si l'art contemporain était archi-bourré de monuments d'artistes (et par là, de coques vides) mais non d'artistes. Comme si ces statues « destinées à être immortelles mais privées de pouvoir » avaient été fictivement placées au sommet de la chaîne alimentaire que constitue l'Industrie Culturelle, parce que prétendre les placer à cet endroit aurait été une façon de s'en débarrasser durablement, en les magnifiant, pour les neutraliser. Je me permets d'insister sur cet aspect peu appétissant, parce qu'il sert de point d'appui à ce mémoire, consacré comme on le sait à la notion de reconnaissance, et partant hautement concerné par l'idée qu'il soit possible, à l'endroit du statut de l'artiste, de donner quelques coups de canif pouvant aider à faire sauter les nombreuses couches de peinture superfétatoires qui caparaçonnent ce statut et nous privent de ses qualités essentielles. Ce, sans aller (comme certains le font) jusqu'à prétendre faire des propositions qui pourraient renouveler le statut de l'artiste (la chose me semble clairement

[66] Ou encore le meilleur moyen qu'on ait imaginé pour faire en sorte qu'une forte personnalité cesse d'être visible.

impossible, tant ce statut renvoie moins à des généralités qu'à une multitude de cas particuliers adaptés à des situations spécifiques, je me demande d'ailleurs si ce perpétuel questionnement des statuts n'est pas devenu une espèce d'aberration intellectuelle[67]).

Le syndrome de la Grosse Bertha
Et par delà ce constat, quelles causes pourraient en être désignées ?
Pourquoi le statut de l'artiste aurait-il faibli au point de n'apparaître que de façon spectrale ou, pour persévérer de cette façon dans la statuaire (c'est comique, mais le mot se rapproche de statutaire), faibli au point d'apparaître seulement sous la forme de monuments ? Je rejetterai d'emblée l'hypothèse trop colérique du « Complot », qui voudrait que l'Industrie Culturelle (*Grosse Bertha* représentée par une infinité d'institutions malveillantes) ait choisi délibérément d'annihiler la figure de l'artiste pour arriver à ses fins. Cette vision me semble d'une naïveté et d'un schématisme confondants. Plutôt que d'affirmer des faits de façon péremptoire, je chercherai plutôt quelles pourraient être les causes de cet abaissement (assujettissement, affaiblissement) au travers de questions auxquelles nous pourrions tenter de répondre de but en blanc. Ici encore, bien entendu, le mode conditionnel s'impose :

Ce serait parce que d'autres corps de métiers sont apparus récemment, le commissaire d'exposition, les médiateurs, les organisateurs de tout poil.
C'est, à mon sens, seulement vrai en partie : certes, l'artiste n'est plus le seul détenteur du sens, dès lors que d'autres agents et une multitude de nouveaux vecteurs vont travailler pour faire en sorte que l'art apparaisse en bonne place dans la vie culturelle.

Ce serait parce que la critique véritable (hargneuse, exigeante) a démissionné, ce qui aurait pour conséquence de laisser aux artistes la liberté de se comporter en « souris qui dansent » sans qu'un chat inassouvi les ait à l'œil. Sans ennemi sérieux, l'artiste baisserait la garde, ou tout simplement en prendrait à son aide. J'aime cette hypothèse. Il me semble en effet qu'un contexte guerrier a toujours quelque chose de prolifique, sur le plan de l'art, en tant qu'il invite au repositionnement permanent.

Ce serait parce que « La culture façonne, par toutes ses expressions, une pratique de l'obéissance. »[68] et que cette obéissance en passerait par la figure irrépréhensible de l'artiste, symbole et clé inoxydable de ce qui serait élevé, sacré, religieux, l'artiste revenant à un prêtre en somme, dont personne ne devrait supposer qu'il présente quelques failles notoires, ceci étant quelque part de l'ordre d'une injonction.
Il y a certainement de cela ! Dans la vaste conjoncture de l'Industrie Culturelle, tandis qu'il serait question d'entonner un hymne forcé à l'observance[69], la figure supposément édifiante de l'artiste reviendrait à une mélodie consolante, elle jouerait le rôle d'une compensation.

Ce serait parce que ça arrangerait bien les artistes de s'en sortir comme cela, sans grands efforts, « en se reposant sur leurs lauriers », en s'en tenant à quelques succès, comme on dit.
C'est l'hypothèse qui me semble la plus juste et qui accuse l'artiste, au lieu d'accuser toutes les personnes avec lesquelles il est en permanence amené à travailler. On a toujours trop vite

---

[67] Concernant ces questions, je me range derrière la célèbre phrase de GOMBRICH, que je cite de mémoire : « L'Art n'a pas d'existence propre. Il n'y a que des artistes. » En d'autres termes, point ne serait envisageable de tenter de faire muter un statut dès lors que serait admise l'éventualité que chaque artiste présente un nouveau cas de figure, et que dès lors aucune permanence ne pourrait être trouvée.
[68] J'ai cité cette phrase de Francesco MASCI précédemment.
[69] « Ô, Matsushita Electric! », chantait le personnel de l'usine au complet !

fait de positionner l'artiste en victime, tandis que c'est à lui seul de trouver les moyens de se défendre contre les « grands méchants loups » qu'on dit pulluler à l'endroit où il œuvre.

Aussi, évoqué ce dernier point qui, à mes yeux, s'avère autrement plus crucial qu'il n'y paraît, l'accusation de l'artiste et de lui seul, ou presque, je souhaiterais clore cette partie de façon provisoire avec la suivante précision, que je formule en dévastant la phrase superbe de Musil que j'ai choisi de faire apparaître en exergue à ce mémoire, on excusera ma barbarie :

« Après tout, l'artiste ne subsiste qu'en ayant pleinement conscience de ses apories[70], c'est-à-dire en commettant une sorte d'acte d'hostilité envers lui-même ; l'artiste ne s'affirme jamais aussi résolument qu'en se refusant. »

Aussi, à mon sens, ce serait là, surtout, que se trouverait un authentique talon d'Achille : dans ce fait extrêmement banal que l'artiste s'en remette si fréquemment et aveuglément au monde extérieur, sans inventer lui-même les pourtours, mais aussi bien entendu les tenants et les aboutissants de ce que pourrait être son action. Se rendant ainsi terriblement vulnérable, et devenant, fatalement, toujours plus gouvernable. L'argument peut paraître chétif, mais je ne crois pas qu'il le soit : comment ne pas convenir que l'artiste est partiellement responsable de l'inconséquence dans laquelle il surnage actuellement, à l'endroit de son statut ? Et c'est un artiste qui l'écrit ! Libre à l'artiste, n'est-ce pas, et bien que nous sachions que c'est extrêmement difficile (j'ai évoqué quelques cas de figure résultant du croisement *risquer* et *survivre*, pas une partie ne saurait être gagnée d'avance), de trouver les moyens de redéfinir son rôle, notamment en interrogeant de façon plus sérieuse son commerce avec l'Industrie Culturelle, en s'infligeant la contrainte de ne jamais prétendre que celle-là soit seulement un piège, en tout et pour tout. En d'autres termes, artiste-couard, « continue à nous fournir la preuve de ton énergie, et réduis tes bagages »[71], vis-à-vis du cuisant besoin de reconnaissance, « prend de la distance [cette fois, c'est moi qui m'adresse à l'artiste], rejette aussi souvent que possible la faute sur toi-même, et évite toutes les fois où tu le pourras de te mettre en position de victime ».

METTRE À DISTANCE CE QUI RENVOIE À L'ART OU AUX ARTISTES,
Une figure trop avouée

L'étude d'un paradoxe : qu'on croit les yeux fermés en un supposé pouvoir de la figure de l'artiste lui ôte toute pertinence, « la captivation » selon Alfred Gell

On croit trop en l'artiste, pourquoi ?

L'idée de cette nouvelle sous-partie découle du fait que tout ce que j'ai pu avancer précédemment ne me semble pas encore suffire pour répondre pleinement à cette question.
Il faut y revenir, encore, cette fois en laissant de côté un ressenti individuel pour tenter d'aller chercher de nouveaux éléments, de nouvelles clés aidant à la compréhension de ce qui serait à l'œuvre dans cette « croyance ».

---

[70] « Contradictions insurmontables », nous explique le dictionnaire.
[71] SÉNÈQUE, *Entretiens, Lettres à Lucilius*, édition établie par Paul Veyne, Société d'édition Les belles lettres pour les traductions, coll. « Bouquins », éditions Robert Laffont, Paris, 1993, p. 664 (*Lettres à Lucilius*, Livre III, « Lettre 25 »).

Dans le système complexe et extrêmement ramifié qu'il a créé pour mettre à l'étude les « agents sociaux » au travail dans l'élaboration et la circulation des artefacts, Alfred Gell[72] a développé une notion significative qu'il intitule « la captivation »[73].

Selon Gell, la captivation serait une forme de « fascination » et même « d'intimidation » (le mot est fort, et exceptionnellement bien choisi) ressentie par l'expérimentateur d'une œuvre face au « spectacle d'une virtuosité incompréhensible »[74]. La captivation, c'est, écrit Gell, un état de « blocage » qui survient lorsque le spectateur « ne peut plus suivre les différentes étapes de la création (dont l'œuvre d'art achevée est la trace objective) ».
C'est, écrit-il, « la complexité des choix que l'artiste a fait (production et vérification) que le spectateur ne parvient pas à retracer ». Cette remarque me semble d'autant plus pertinente que nous vivons certainement une des époques où le procès d'exécution d'une œuvre est devenu plus trouble que jamais, à savoir qu'il est devenu opaque et impénétrable au point qu'un artefact (pour reprendre la terminologie de Gell) est aujourd'hui très probablement beaucoup plus difficile à saisir (comme résultat d'une mise en œuvre) qu'il ne l'a jamais été auparavant.

Pour être sans doute un peu naïve, l'hypothèse suivante n'en pourrait pas moins être tentée : le temps où l'expérimentateur n'a plus d'accès mental au procès d'exécution d'un artefact ne serait-il pas également celui qui le pousserait à exagérer le pouvoir supposé de l'artiste ?

En situation de blocage, l'attention serait principalement captée par la figure de l'artiste, n'en devenant que plus magique. Sans repères précis renvoyant directement au procès d'exécution de l'œuvre[75], celui qui sera amené à l'expérimenter ne sera-t-il pas particulièrement enclin à accroître considérablement le pouvoir de l'artiste ? En le faisant basculer une fois pour toutes du côté de l'irrationnel, c'est-à-dire du démiurgique ?

Nous pourrions d'un certain côté nous réjouir de cette assertion, à savoir du fait que des artefacts de plus en plus troubles épargnent à l'artiste de devoir personnifier un sempiternel maudit[76]. Fait qui reviendrait à supposer, en toute logique, que cet état de blocage (ou « captivation ») aurait pour conséquence immédiate de donner à n'importe quel type de production, aussi biscornue soit-elle, un accueil favorable auprès de la sensibilité d'un quelconque récepteur, charmé non par l'œuvre elle-même, mais par le fait de ne pouvoir avoir accès à son procès d'exécution, barrage forçant le récepteur à devoir faire un détour par « le magique » qui n'en rendrait l'action de l'artiste que plus sublime à ses yeux. Mais ce serait là, sans aucun doute, se méprendre sur la nature de ce phénomène. Car « la captivation » (toujours d'après la notion de Gell, telle que je l'interprète) a surtout des effets négatifs en ce qu'elle occasionne une cécité, un renoncement, à l'endroit de l'expérimentation authentique de l'œuvre (« intimidation »). Il faut la considérer pour ce qu'elle est, un blocage, et non une forme de tolérance supérieure comme on aurait tendance à le penser de prime abord.

---

[72] GELL, Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique* (1998), Traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie & Olivier Renaut, coll. « Fabula », Les presses du réel, Dijon, 2009.
[73] *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, op. cit., Chap. V, 5.2, pp. 84-89.
[74] *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, op. cit., Chap. V, 5.2, p. 88.
[75] C'est bien sûr un peu plus compliqué à partir du moment où l'on concède, après KANT, idée souvent évoquée par Jean-Claude MOINEAU, qu'en art, il ne nous est possible d'émettre un jugement qu'en absence de critères, comme si l'on était en permanence contraint à naviguer dans le flou, quand bien même on fournirait les preuves d'une grande exigence en matière de goût.
[76] Comment ne pas se le rappeler ? « A, le maudit » (en référence à *M – Eine Stadt sucht einen Mörder / M, le Maudit*, film allemand réalisé par Fritz LANG, et sorti en 1931), pot de colle impossible à éradiquer suit l'artiste comme son ombre depuis des centaines d'années.

C'est un phénomène mental qui prive la conscience de l'expérimentateur de l'œuvre d'une mise en critique approfondie de ce qu'il éprouve, qui lui ôte une majeure partie de sa faculté de juger, et tend ainsi à le rendre passif.
Pour ma part, j'appelle ce blocage « exaltation »[77].

---

[77] « L'œuvre n'est pas autre chose qu'un support propice à l'exaltation. Un support parmi d'autres », dans un entretien avec Cécile RIPOLL, dont l'extrait cité est reproduit dans *Manière et Protocoles, Journée d'étude #4*, Ouvrage Collectif, sous la direction de VALLOS, Fabien, éditions MIX & EBABX, Bordeaux 2012, page 41). Francesco MASCI nomme cela « superstition », Pierre BOURDIEU invoque la notion d'« enchantement », et Jean-Pierre COMETTI, celle d'« ensorcellement » : « Peut-être n'y a-t-il pas lieu de chercher comment l'art a pris un aspect magique pseudo-religieux, si l'on songe que la religion, sous toutes ses formes, est l'une des sources, et peut-être la principale source de l'œuvre esthétique. "Tous les arts, disait Lamennais, sont sortis du temple." L'histoire de l'art grec, celle de l'art chrétien, les études contemporaines de sociologie en présentent une foule d'exemples. » (LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1926), coll. « Références », Presses Universitaires de France/Quadrige, Paris 2002, op. cit. p. 80, note de bas de page consacrée à « ART »). Remarque qui a son poids dans le cadre de cette étude. Si nous souhaitions laisser de côté la dimension magique de la chose, nous pourrions, par exemple, tenter de nous écarter de la notion de « captivation » pour nous rapprocher de celle de « monopole ». Dans une conférence récente, le philosophe Yves MICHAUD faisait ce constat : « La critique est partout, mais personne ne peut prétendre détenir le monopole de la critique. SARTRE, à la fin des années cinquante, au *Café de Flore*, livrait chaque après-midi le mode d'emploi du "comment il faut penser" (la guerre d'Algérie, la Chine). Aujourd'hui, des dizaines de milliers de blogs exposent des points de vue critiques qui ne sont, dans de nombreux cas, pas moins engagés que ceux du philosophe célèbre. Critiquer est donc toujours possible, mais il n'est, sur ce plan, presque plus possible de prétendre détenir un monopole, de ceci ou de cela, "chacun en pensera ce qu'il voudra", il faut se faire une raison ! » Selon le philosophe, pour œuvrer aujourd'hui, l'artiste ne pourrait plus recourir qu'à ces seules possibilités (et ceci pourrait également concerner ma partie finale intitulée « Éloge de l'ombre ») :
- le mince et le fragile
- l'invisible
- le conceptuel
- le parasite
- le commercial

Or, me semble-t-il, toutes ces catégories parlent d'indifférence, d'une certaine façon. Enfin, dans le contexte de travail offert par l'Amicale de la Biennale de Paris (je décris brièvement celle-ci, rattachée très directement, comme son nom l'indique, à La Biennale de Paris, dans les pages qui suivent, lorsqu'il sera question de ce que j'intitule « l'épisode berlinois »), une rencontre effectuée le 23 novembre 2007, fut consacrée au mot DOGME, choisi pour 22e sujet. Voici, toujours en vue d'établir ce que seraient ou pourraient être les contours de l'exaltation (ayant pour certains un caractère pseudo-religieux), ou de la « captivation », une compilation d'observations écrites par plusieurs, et qui avait circulée avant la rencontre : « Dans l'art, le mot "Dogme" semblerait indissociable du mot "Croyance" (ce mot ayant lui-même des connexions évidentes avec "Doctrine" ce qu'on affirme être vrai ou encore avec "École" dans le sens de faire école ou de réunion autour d'une même thèse). D'où ce possible détour : pour qu'il y ait art (et quelque soit la forme de cet art), faut-il premièrement "y croire" ? Ou faut-il que quelqu'un ou quelque chose « ait souhaité nous y faire croire » pour que nous « marchions », pour que nous consentions à "ça" ? Souhaiterions-nous avant tout "croire" ? Notre comportement a-t-il évolué à cet endroit ? Ce serait peu probable. D'autant qu'en art, "croire" ou "y croire", c'est justement ce qui pose problème depuis plus de deux siècles. Voici pourquoi les formes actuelles de l'activité artistique ne semblent jamais pouvoir incarner pleinement (ou suffisamment ?) un des deux pôles que sont la croyance ou l'incrédulité, le dogmatisme ou le scepticisme. Il y a trouble, mais justement, de là, l'art : tout ce à quoi on saurait "croire en art" s'abîme un jour ou l'autre dans un ultime passage à tabac et c'est au fond ça, en grande partie, notre forme d'art, des mises en questions de postulats auxquels on ne croit qu'à moitié. Ces questions ont été abondamment traitées dans le cadre de ce que l'on nomme "la fin des utopies" (a.k.a. "Arrête d'y croire !"). Slavoj Žižek, projetant à contre courant, il y a déjà quelques années, de porter un regard objectif sur les derniers "barbares" que sont les terroristes ("ayant eu l'audace de prendre leurs croyances au sérieux"), consacre, au final, un livre entier sur le statut plus que jamais ambigu de la croyance : "Nous avons affaire aujourd'hui à une forme de croyance "suspendue", une croyance qui n'existe qu'à condition de ne pas être reconnue totalement (publiquement), une croyance qui n'existe que comme secret personnel et obscène. Contre cette attitude, il faut plus que jamais souligner que la question "vulgaire" – "Êtes-vous vraiment croyant, oui ou non ?" – est une question importante, plus importante peut-être qu'elle ne l'a jamais été. "On sait qu'il est toujours fatal de tenter d'imposer une "option artistique" (à la manière de certaines écoles philosophiques anciennes qui, ayant souvent un caractère de secte religieuse, tentaient d'imposer une opinion philosophique). Ce

L'exaltation revient notamment à ce fait prodigieux d'être préalablement d'accord avec un quelque chose, avant même d'être entré à l'intérieur (si tant est que l'image fasse du sens) et de l'avoir goûté. Tout en supposant à tort qu'en présence de ce quelque chose, une partie de notre sens critique s'était rudement mise au travail !

Une indifférence (presque) généralisée à l'égard de ce que l'artiste pourrait établir
Découlant directement de ce que je viens d'avancer, la « situation de blocage » décrite par Gell (et que j'appelle pour ma part exaltation) me semble avoir une autre conséquence, un effet que je dirais presque mécanique et qui frappe, non plus le récepteur, mais cette fois l'artiste de plein fouet : la « captivation » donne à celui-là l'impression que son action est justifiée *de facto*, qu'elle est fatalement légitimée, ou pratiquement. Plus n'est besoin dès lors, pour l'artiste, de s'en remettre scrupuleusement à la nature de son action et de la prendre « entre quatre yeux » avant de la servir. La « captivation » accorde à l'artiste un sérieux titre de noblesse, un passe-droit, pourrions-nous dire, qui lui laisse une marge de manœuvre bien trop illimitée.

« Pourquoi pas ? » : c'est en posant cette question (elle me semble à moi rien moins qu'abominable) que nombre de récepteurs s'en tireront à bon compte, « bloqués », malgré eux, et qu'ils « empocheront » les propositions inégales et extrêmement variées que pourront leur faire les artistes.

Exit, dès lors, l'artiste « tout juste toléré » qu'évoquait naguère un Henri Matisse[78], puisque là où surnage la « captivation », « tout est bon »[79].

Il ne me reste, suite à cette brève démonstration qu'à ajouter ceci : l'approbation n'ayant plus en soi de véritable importance, la quête reconnaissance va déserter « l'empire de l'œuvre d'art » pour aller chercher d'autres appuis. Les plus importants étant, me semble-t-il *la visibilité* et *l'occupation du terrain*. Je reviendrai très longuement sur cela dans ma seconde partie, lorsqu'il sera question d'étudier de près la quête de reconnaissance qui, selon moi, est le propre de l'artiste.

En quoi « c'est de l'art » affaiblit la portée d'une proposition, l'épisode berlinois

Il y aurait beaucoup à gagner dans le fait d'aider à faire se débander la figure de l'artiste[80].
Je n'insisterai pas une nouvelle fois sur ce point, puisqu'il me semble avoir été plus qu'abondement traité dans les paragraphes qui précèdent et d'une façon générale dans cette partie. Pour clore celle-ci, un dernier aspect corrélatif à la figure de l'artiste me semblerait néanmoins devoir être abordé et brièvement traité dans ces pages, celui de la « dénomination

---

qui n'empêche pas, me semble-t-il, que rien ne soit, dans les faits, aussi injuste (et peut-être aussi autoritaire et peu démocratique) que l'art dans son fondement, y compris dans ses formes ouvertes actuelles qui dans tous les cas (et malgré les apparences) ne sauraient être autrement que porteuses d'idéologies. "Artiste, Fasciste, le peuple aura ta peau !" ? »

[78] « Matisse est un salaud ! », Paul SUMNER, un proche, n'oublie jamais de me le rappeler.

[79] Peut-être est-il utile d'y revenir une nouvelle fois, pour insister : on ne peut que remarquer l'indifférence qui frappe les artistes. Qu'importe ce qu'ils peuvent avoir à dire, ce qui importe avant tout, c'est la place qu'ils occupent dans notre esprit comme figure, à titre de fantaisie, et le fait que cette figure renvoie très directement à de multiples formes de fictions qui, pour être peu réalistes, n'en sont pas moins quelque part nourrissantes. Me relisant, j'aimerais toutefois ajouter ceci : l'envers de cette « captivation » (ou exaltation) que j'évoque ici consistera sans doute en une haine (parfois presque généralisée) tournée contre toute production labellisée « art contemporain ».

[80] L'image est un tantinet salace, mais n'y a-t'il pas vraiment de cela dans ce raidissement ?

art », qui renvoie tout autant à l'artiste qu'à nos attentes : afin d'amenuiser cette figure, l'artiste, pour la débiliter, ce qui reviendrait à la rendre aussi plus authentique, ou en tous les cas déterminante[81], ne faudrait-il pas *en passer par un temps où*, aux œuvres d'art que nous proposerait celui-ci, nous préférerions des « choses » qui, non imaginées ou faîtes par lui, sembleraient néanmoins mieux pouvoir répondre aux attentes que nous pouvons avoir de l'art ? Soit l'adoption d'une approche toute Mollet-Vévillienne[82] !

Pour que l'on me suive bien, je récapitule deux des hypothèses que j'ai pu émettre jusqu'à présent :

– J'avance que l'artiste ne se voit plus et qu'il est devenu une espèce de fétiche,
– et que cette immunité, contrairement à ce que l'on pourrait penser, lui ôte tout pouvoir (« tout ce qu'il produit est nécessairement bien », ce qui donne à sa production une valeur nulle).

Pour ce qui est de l'état d'avancement de notre recherche, pour désactiver le phénomène d'intimidation précédemment évoqué et déshériter la figure de l'artiste en relativisant son pouvoir supposé, un autre angle d'attaque pourrait donc consister à bouder l'artefact (c'est la terminologie qu'emploie Gell[83], pour ma part je dirais plutôt bouder l'œuvre d'art) pour nous intéresser à ce qui *tout en étant pas de l'art* (artefact ou œuvre d'art), *pourrait toutefois répondre aux attentes que nous avons de l'art*[84]. Pour rendre cette idée concrète, j'en viendrai rapidement à un exemple, que je surnomme l'épisode berlinois. Mais avant de m'y pencher, il me semble opportun de faire un détour préalable par quelques observations relatives à la façon étrange que nous avons de buter, dès lors que ce qui satisfait nos attentes de l'art (et suscite notre intérêt, sur le plan intellectuel) n'est pas une œuvre d'art revendiquée comme telle. Le fait que nous soyons nés à l'ouest n'arrangerait pas les choses[85] !

Comme Alfred Gell le remarquait[86] lorsqu'il comparait la façon qu'a l'occident d'accueillir les produits de l'art, « [nous] avons du mal à considérer comme œuvres d'art des choses qui "poussent toutes seules" » (c'est-à-dire qui ne seraient pas des artefacts produits et imaginés par l'homme, par ex. une branche d'arbre ou un légume), « car pour nous, l'intervention de l'artiste fait partie du concept d'art lui-même […] du point de vue de l'anthropologie en revanche, il ne s'agit que d'un point relatif qui nous sert à comparer différents systèmes artistiques ». Or, précise Gell, « L'agentivité[87] ne se résume pas à un "faire", mais englobe n'importe quelle forme de relation où une chose en affecte une autre. ». Il y a peu de décennies encore, cette ouverture d'esprit ne tombait pas sous le sens et on était en droit de s'étonner qu'un objet n'ayant été fabriqué par personne (le readymade, quant à lui, dans cette perspective stricte, reste malgré tout un artefact et ne pourrait bien entendu être pris pour

---

[81] Bien entendu, « débiliter pour rendre plus déterminant » peut sembler relever d'un paradoxe, mais c'est pourtant, à mon sens, très exactement de cela qu'il s'agit.
[82] Je garde le meilleur pour la fin de cette sous-partie : l'observation fameuse du « King » (ainsi surnommons-nous Ghislain MOLLET-VIÉVILLE, en raison du fait qu'il ait tant apporté à notre manière d'aborder la pratique de l'art, dans La Biennale de Paris et ailleurs).
[83] Je reviens vers lui à présent.
[84] En écrivant cela, je me sens également redevable de Jacques SERRANO, j'évoque sa pensée dans mon introduction à la première partie de ce mémoire.
[85] Selon une vision euro-centrée.
[86] Dans *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, op. cit. p. 52.
[87] Par agentivité (« agency »), il semblerait que GELL entende « intentions contenues dans » (l'objet d'art), mais aussi « capacité d'agir » (quelque chose agit sur nous, en nous, « au travers de son agentivité »). Pour Gell, l'art, semblerait « non nécessaire ». Mais le fait qu'il apparaisse de façon fréquente nous invite à l'étudier de près. Approche superbe !

exemple) puisse néanmoins être comme magiquement doté du statut d'œuvre d'art par certains (l'exemple du Japon, qui pourrait considérer comme artistiques des « indices non fabriqués », à savoir dénués totalement de transformations intentionnelles, des roche, par exemple, qui répondent aux « attentes artistiques » que certaines peuplades pourraient avoir, bien qu'elles soient tout à fait exemptes d'une quelconque intention artistique).

Nous peinons, j'y reviens, « à considérer comme œuvres d'art des choses qui poussent toutes seules »[88]. Par le passage quelque peu truculent qui va suivre, j'aimerais établir qu'une situation inattendue n'ayant pas un orteil ou même un bout d'ongle dans l'art peut se révéler parfois beaucoup plus intéressante, voire pertinente, ou même instructive, qu'une situation qui aurait été conçue puis construite en s'appuyant sur des outils artistiques. L'action se situe en 2009 à Berlin, en Allemagne, dans un lieu alternatif plutôt dur appelé *New Yorck im Bethanien*[89].

Là, La Biennale de Paris devait venir faire plusieurs présentations et deux workshops.
Nous étions quatre, pour finir (à la base, un programme plus vaste avait été imaginé), venant d'horizons différents, mais tous liés par la Biennale, François Deck, Michel Chevalier (qui reviendra quand il sera question de son projet « Target Autonopop » à l'intérieur duquel j'avais joué un rôle important, en troisième partie), Alexandre Gurita directeur de la Biennale de Paris et moi-même, initiateur de l'Amicale de la Biennale de Paris[90].

---

[88] J'ajoute au passage qu'« affubler du nom d'art des choses ayant poussé toutes seules » connait sans doute un précurseur du genre en la formation anonyme intitulée IT (revendiquée, si je ne me trompe, peu après sa création, par les artistes de Vancouver, Iain BAXTER & INGRID ; Baxter quittera rapidement IT pour fonder N.E. THING CO., plus connu des amateurs d'art conceptuel). Dans LIPPARD, R. Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley, 1997, pour l'édition que je cite, à la page 12, l'auteure retranscrit ces quelques lignes extraites du manifeste du collectif IT (on est en 1966) : « An artist with the need to create original and radical works must first get sick and tired of all the work he sees. Only then is he left with a clear field to look into… You don't have to use accepted methods. You can use anything that comes – people, things, it's easy. » (« Un artiste ayant le goût pour créer des travaux originaux et radicaux doit se sentir malade et usé à chaque fois qu'il croisera des œuvres d'art. C'est seulement à ce prix qu'il se projettera dans un champ vierge… Il n'est pas utile de recourir à des méthodes convenues. Tout ce qui vient pourra être utilisé, des gens, des choses, c'est simple. ») L'idée de GELL se retrouve ici, précisément dans ce « YOU CAN USE ANYTHING THAT COMES » qui revient à désigner comme œuvres d'art des « choses qui poussent toutes seules » et dans le cas de figure de IT, le collectif, il semblerait bien que ce soit la production d'artefacts qui soit incriminée, qui semblerait, par ces artistes, devoir être écartée afin de pouvoir « tout accueillir », sans restriction.

[89] Concernant l'origine de ce lieu ex-industriel dont le modus operandi est l'« occupation sans titre », consacré d'une façon générale aux associations motivées par des causes sociales, voici un historique succinct : « On June 11th 2005, residents and collectives of the house project 'YORCK 59' squatted two floors of the southern wing of the BETHANIEN, this happening just five days after being evicted violently by more than five hundred cops from the Yorck Street 59. Since then, many new collectives and groups joined the project, in spite of repression and threats of eviction. ». Il est situé à Bethanien-Südflügel : « Die "New Yorck im Bethanien" befindet sich im Bethanien-Südflügel am Mariannenplatz in Berlin Kreuzberg, ganz in der Nähe vom U-Bhf. Kottbusser Tor und Ostbahnhof. » Ces éléments sont fournis en ligne par le site du lieu à l'adresse : http://www.yorck59.net/node/43
Concernant les friches industrielles investies ou réinvesties, j'aimerais, au passage, citer le texte fort intéressant d'Élisabeth Lebovici intitulé « Culs et cubes blancs » (LEBOVICI, Élisabeth, « Culs et cubes blancs », in « Revue TINA N°05 », éditions è®e, coll. « There is no alternative Littératures », Paris, Janvier 2010). Dans ce texte, l'auteure démontre comment un même lieu peut être le dépositaire d'usages très divers, surtout lorsque qu'une même époque, en guise de lieux, connaît tout autant le « White Cube » (l'espace d'exposition, tel que décrit par O'DOHERTY) que la « Back Room » (« une pièce entièrement close et assombrie où des individus de même sexe, le plus souvent, se donne[nt] du plaisir sans se voir »). Pour revenir à La Biennale de Paris « *im Bethanien* », je dirais que ce qui a importé dans son action était complètement indépendant de sa volonté.

[90] Concernant l'*Amicale*, voici ce qu'il faut en savoir en peu de mots (extrait du site www.biennaledeparis.org) : « L'Amicale de La Biennale de Paris est née en 2006. Extension théorique de la BDP, elle prend la forme de rencontres bimensuelles auxquelles assistent des personnes diversement impliquées dans son organisation et

Dans ce cadre, il avait été convenu que nous ferions part de l'actualité de nos recherches. Michel Chevalier se chargerait de la traduction simultanée de nos propos.

À notre arrivée, nous comprîment instantanément que ce que nous avions prévu d'élaborer là risquerait d'échouer pour la raison suivante : toutes les « situations construites » que nous traversâmes dès notre atterrissage dans le lieu n'avaient strictement rien d'artistiques et s'arrimaient fermement à des questions de première nécessité (esprit de survie et d'entraide, échauffourées destinées à intimider les autorités et la police bien décidées à fermer *New Yorck im Bethanien* définitivement).
Chaque jour, les habitants du lieu[91] procédaient à des récoltes de nourriture, et chaque soir un repas démesuré était préparé par toutes les personnes présentes (qui pouvaient se compter jusqu'à cent). Les activités de la journée étaient globalement dédiées à des problèmes de société pouvant aller jusqu'aux confins d'apories sociopolitiques insolubles, problèmes de tout poil par ailleurs pour la plupart vécus très directement par la majorité des résidents (sans papiers, sans domicile fixe, adolescents en fugue, individus hors normes vivant en marge de la société, personnes plus ou moins dangereuses ou entrées en lice contre « l'establishment » etc.). La première nuit que nous passâmes sur place faillit finir en drame : un étranger au comportement extrêmement bizarre avait élu domicile dans le dortoir et, en plein milieu de la nuit, avait commencé à faire du grabuge. Le tout finit par une bagarre dans le noir (cette partie du bâtiment n'était pas alimentée en électricité) et la question fut ensuite de savoir comment ce malotru (chassé à coups de poing) avait pu se procurer la clé, ce qui donna lieu à une enquête. Seul Michel Chevalier avait vécu ce « drame », puisque Alexandre Gurita et moi avions plutôt souhaité élire domicile dans l'appartement d'une des gérantes de *New Yorck im Bethanien* situé à proximité. Mais le ton était donné.

Tandis que le lendemain matin, nous, l'équipe de La Biennale de Paris, commencions à réviser fort en vue d'entamer les workshops et les présentations programmés, on vint nous annoncer qu'un groupe important de romanichels s'était invité de force à *New Yorck im Bethanien*, à l'aube, ce qui eut pour effet immédiat de grandement déstabiliser le fonctionnement du squat. Nous étions très étonnés ; on nous raconta alors comment la chose s'était faîte : c'est d'abord une femme accompagnée d'enfants qui avait demandé à *New Yorck im Bethanien* de l'héberger, or dès qu'elle obtint un accord, elle invita une quinzaine de complices à s'installer dans les lieux. Le second jour, la situation empirait, car d'autres romanichels avaient investis le squat. On les voyait en foule, déambuler dans les couloirs, tous de très bonne humeur.

Face à cet événement qui fit basculer *New Yorck im Bethanien* dans le chaos, nous ne pensions presque plus à nos présentations et autres workshops. D'ailleurs, toute l'attention était focalisée sur cette présence, on peut comprendre pourquoi. Nous étions au trente-sixième dessous. Le second soir, nous fîmes une tentative de présentation, mais celle-ci s'avéra tellement en décalage avec la situation vécue[92] que nous décidâmes de lâcher momentanément

---

concernées par des problématiques communes. L'Amicale a été initiée par Jean-Baptiste FARKAS pour renforcer des liens et faire fructifier des intérêts partagés : elle repose sur la mise en commun de manières de faire et de penser souvent étrangères les unes aux autres. Administrée par Claire FOUQUET jusqu'en 2009, chaque Amicale consiste en échanges de points de vue autour d'un sujet précis. Plus de quarante Amicales se sont déroulées jusqu'à aujourd'hui. »

[91] Ils n'aimaient pas qu'on les appelle « squatters » et se présentaient au tout venant comme des résidents ponctuels ou « vereinzeltresidente » (on m'excusera d'écorcher éventuellement leur titre que je n'ai pu saisir que d'oreille, au passage).

[92] Notre public, si mes souvenirs sont bons, était composé de deux ou trois personnes, en plus de deux organisateurs et d'un chien errant, échoué sur un des canapés éventré de notre « salle de conférence » de fortune.

l'affaire en donnant la main à ce que les gérants du lieu tentaient d'entreprendre pour écarter les romanichels.
Mais avant de poursuivre, une précision incontournable s'impose ; les gérants de *New Yorck im Bethanien* s'opposaient aux nouveaux arrivants uniquement pour deux raisons (n'ayant strictement rien à voir avec le fait qu'ils soient romanichels, tous, d'ailleurs, ne semblaient pas l'être) : le fait, premièrement, qu'ils soient trop nombreux (les « places libres » se comptant par deux ou trois maximum par jour) et, secondement, ce qui s'avère autrement plus important, le fait que tout le monde, dans l'immeuble, avait remarqué que dans ce groupe, les hommes maltraitaient ouvertement les femmes qui les accompagnaient, en leur balançant des baffes à tort et à travers, ou encore en leur donnant un coup de genou quand quelque chose semblait ne pas convenir etc. En outre, la majorité des locataires avait été scandalisée par ces agissements et conséquemment, il avait été convenu que de tels individus ne pouvaient être accueillis, à moins de modifier du tout au tout leur comportement sur ce plan là.

Et justement, c'est alors que tout le monde en était arrivé à ce point que « l'œuvre d'art ayant poussé toute seule » (digne de IT, le collectif que j'évoquais précédemment) survint : comme il était extrêmement difficile aux gérants de *New Yorck im Bethanien* d'entamer un dialogue véritable avec le groupe de romanichels en raison du fait que ceux-là ne maîtrisaient l'anglais que très approximativement, il fallut in extremis trouver quelqu'un qui parle leur langue, le roumain. Or Alexandre Gurita était justement roumain.

On organisa donc un grand rendez-vous qui mit face à face, dans la salle où nous avions fait nos allocutions, mais cette fois comblée, le groupe des romanichels et la quasi intégralité des résidents concernés par leur présence. Les deux groupes utilisaient Alexandre Gurita comme intermédiaire. Questions et réponses, de part et d'autre, fusaient, à la vitesse de la lumière :

« Q : Pourquoi traitez-vous ainsi vos compagnes ? C'est, dans une organisation comme celle-ci, en grande partie dirigée par des femmes militantes, proprement inacceptable ! »
« R : Mais nous ne sommes pas violents avec nos femmes ! Nous dialoguons sous forme de jeux, c'est une gestuelle, si vous voulez, une façon de se taquiner entre hommes et femmes que vous, peut-être, ne connaissez pas en Allemagne, mais qui est bien courante chez nous ! »

« Q : Vous, les femmes, qu'en pensez-vous ? S'agit-il bien de jeux ? »
« R : Oui, c'est exactement ça [dit l'une d'entre elle, toutes les femmes étaient disposées en rang d'oignon, dans le fond de la salle, tandis que les hommes se pavanaient sur le devant de la scène, en pleine lumière], une tape, un coup de pied ou n'importe quoi d'autre, c'est comme une façon pour eux de nous signifier qu'ils nous aiment bien et que nous appartenons à leur clan. »

« Q : Messieurs, seriez-vous prêt à lâcher totalement ce type d'attitude, sachant que ce sera la condition même de votre hébergement ? »
« R : Bien sûr, être un peu moins joueurs avec nos femmes ne changera rien pour nous ! »
Etc.

Une des deux personnes dormait, la tête rejetée en arrière, apparemment terrassée par une immense fatigue. Après une heure de présentation environ, quelques personnes issues du monde de la culture de Berlin, ayant entendu parler de notre venue, débarquèrent. Elles furent prises de panique avant même d'ouvrir la porte de la salle où nous procédions à nos allocutions car les romanichels, dès les escaliers montant à nous, avaient (gentiment) commencé à les enquiquiner. Notre « boudoir », le chien errant, l'ampoule de faible intensité qui ballottait au plafond en guise d'unique éclairage (rappelant le final du film *Psychose* d'HITCHCOCK), tout cela joua en notre défaveur au point que ce fut la débandade généralisée. Notre présentation se fit dans le vide.

S'ensuivit une étonnante discussion, permise par les traductions d'Alexandre Gurita, très efficaces. De nombreux problèmes furent soulevés et les deux partis réussirent au final à s'accorder précisément sur un certain nombre de points, dont celui, crucial, du rapport entre hommes et femmes. Quelques jours plus tard, les romanichels avaient déserté les lieux et Gurita fut acclamé comme un héros. Ce moment avait été vécu par tous de façon très intense, il semblait avoir été rien moins que décisif (et représentatif de tout le chemin qu'il y a à parcourir pour réussir à s'entendre) ; et son accomplissement nous plongea, pour finir, dans une espèce de joie, qui se convertit bientôt en « pot final » (quelques bouteilles de bon vin blanc allemand furent débouchées).

Nous qui nous targuons, dans La Biennale de Paris, de développer, depuis une bonne dizaine d'années, des œuvres ne se distinguant pas, ou si peu, de situations observées dans la vie ordinaire, nous n'aurions toutefois clairement pas été capables de générer une situation aussi intéressante, en tout cas pas en nous basant uniquement sur les outils artistiques et théoriques développés par nous. Notre « action BDP » était tombée à l'eau. Nous étions là devant notre « branche d'arbre » ou notre « légume » (pour revenir à l'image de Gell), tant les modalités de cette situation inopinée sembleraient s'être générées d'elles-mêmes, de façon incroyablement neuve, directe et naturelle. On m'objectera, à juste titre, qu'une situation dès lors qu'elle est construite, bien qu'immatérielle, n'en est pourtant pas moins un artefact, et se distingue pour cette raison d'une branche d'arbre ou d'un légume. À quoi je répondrai qu'au légume ou à la branche d'arbre aussi, il a fallu conjuguer, faire se croiser, des hétérogènes.

L'aventure que je narre dans cette sous-partie de mon mémoire ressemble à « un objet n'ayant été fabriqué par personne » en ce sens que bien que se trouvant au croisement d'intentions très diverses, elle ne s'est pas originée dans un dessein artistique (je me paraphrase), et que tout en s'étant produite sans intention artistique, elle a pu néanmoins répondre aux attentes que nous avions de l'art (en nous communiquant la certitude d'avoir été réformés).

Pour conclure ce passage, je souhaiterais citer Ghislain Mollet-Viéville (qui était le grand absent de cet épisode berlinois) qui dit « voir l'art de plus en plus là où ça n'est pas fait exprès »[93].

Cette magnifique citation va m'offrir l'occasion de tirer une conclusion unique de toute cette première partie ! Si l'artiste adoptait cette perspective, « voir l'art de plus en plus là où ça n'est pas fait exprès », en ce qui nous concerne, nous la voyons comme salutaire à plus d'un titre, sans doute serait-ce là pour lui une façon idéale de nuire à la figure à la fois exubérante et sans conséquences qu'il est aujourd'hui. Une façon idéale parce qu'exempte de douleur. Dédiée au relâchement. À l'impesanteur.
En faisant cela, l'artiste se contraindrait (s'inviterait lui-même) à devoir abandonner ses compétences supposées, ce qui reviendrait déjà à faire un pas gigantesque, vu l'extrême lenteur à laquelle il progresse à l'endroit de son statut ou des aptitudes qu'il présume avoir.
Mais ce serait plus que cela !

[93] J'ai très souvent entendu Ghislain MOLLET-VIÉVILLE, en conférence ou ailleurs, exprimer cette idée (qui est aussi une position) de vive voix. Pour en savoir plus sur le parcours qui l'a amené à cet endroit, voir en particulier le « livre documentaire » (selon ses mots) que Nicolas P. LEDOUX lui a consacré : *GMV Is There Any Ghislain Mollet-Viéville ? (Information ou fiction ?)*, Les Presses du Réel, Dijon, 2011. Cette phrase, « Je vois l'art de plus en plus là où ça n'est pas fait exprès. » est reproduite en bonne place dans le *Catalogue de la XVIe Biennale de Paris*, éditions de La Biennale de Paris & Paris-Musées, Paris, 2006, à la page 1122.

Devenu un observateur parmi les observateurs, il ferait le plaisir d'indiquer, parmi toutes les choses qui existent déjà, celles d'entre-elles sur lesquelles il serait bien mérité de s'attarder quelque peu.

MONSIEUR ARTISTE : *Quoi de cette première partie devrait être expressément retenu ?*
Ceci : réduisons la baudruche que nous sommes devenus !

2. ***La quête de reconnaissance***

INTRODUCTION

Lorsque j'évoquais précédemment la nécessité pour l'artiste de devoir établir un équilibre durable entre le *risque* et la *rente* (idéalement, il se devrait d'être perpétuel), je faisais également le suivant constat : dans la plupart des cas, l'artiste ne réussit pas à trouver un juste équilibre. Basculant trop du côté du risque, il se précarise à grande vitesse ; basculant trop du côté de la rente, « il rend sa muse vénale » (pour reprendre l'image de Baudelaire) et, en multipliant les compromissions, se décrédibilise à grande vitesse[94].

Pour l'artiste, en perpétuelle recherche d'équilibre, il y aurait donc cette tentation : devenir riche avec ses inventions. La chose est trop connue pour s'étendre dessus.

Voici donc où j'aimerais en venir et qui mérite à mon avis plus d'attention : la « Muse Vénale » décrite par Baudelaire n'est pas pour l'artiste l'exclusive tentation. Celui-là est aussi tenaillé par un permanent besoin de foule. C'est ce point : la quête de reconnaissance chez l'artiste, et ce que j'appellerais en faisant dévier l'image du poète sa « Muse Agoraphage » (ou, pour simplifier « Agoraphagie ») que je vais étudier tout au long de cette partie.

Étude qui, incontestablement, devra commencer par un rapide examen de conscience me concernant, « sans recherche ni artifice » (comme l'a écrit Montaigne), pour montrer patte blanche, c'est-à-dire présenter les garanties nécessaires. Voici donc préalablement, en quelques peu de mots, ce que je pourrais dire de « l'état de ma reconnaissance ».

À table !

Situé à peu près au juste milieu entre l'incognito et une reconnaissance non négligeable, je ne me sens pas infortuné, car j'ai d'une part l'occasion de beaucoup travailler pour moi, mais participe assez régulièrement, d'autre part, à des projets d'envergure.

Mes deux identités, IKHÉA©SERVICES et Glitch me permettent d'agir sans nécessairement que ce soit au nom de ma personne, point qui me semble capital.

La clé qui confère à mon édifice une certaine viabilité au quotidien se trouve en la personne de Ghislain Mollet-Viéville. Le rapport professionnel, en plus d'être foncièrement amical, que j'entretiens avec lui depuis bientôt dix ans me donne beaucoup d'assurance, à chaque nouveau pas qu'il m'est donné de faire. En rentrant récemment (grâce à lui) dans la case « Projects With » de la Galerie Emmanuel Perrotin (que beaucoup imaginent comme la tanière du Diable, le pire lieu imaginable, mais pour ma part, je vois Perrotin comme un marchand), il m'a semblé que j'avais trouvé là une place acceptable sur la scène conventionnelle de l'art (je place Ghislain Mollet-Viéville complètement hors de cette scène « conventionnelle », partant du constat comme je le fais que son approche du monde de l'art a toujours été atypique, décalée), c'est-à-dire à sa lisière, en marge de celle-ci, tout en conservant la possibilité d'y avoir une action (et une force d'impact). Du reste, la nature de mes activités (je m'en tiens exclusivement à proposer mes services et m'interdis de produire des objets d'art finis) me permettent seulement de vivre très modestement, puisque en l'art, le passage à l'immatériel est encore loin d'avoir été effectué[95].

---

[94] Il existe une posture faisant exception à ce second cas de figure : lorsque l'artiste (WARHOL, par exemple) fait volontairement son art des affaires. Le point devrait être étudié de plus près.

[95] Je ne cesse de le dire : la société, avec son économie de l'immatériel, a une petite quarantaine d'années d'avance sur l'art contemporain. Quelle honte ! Loin de moi, par ailleurs, l'idée de défendre une société de services, injuste sous de très nombreux aspects.

Dans mon approche de la reconnaissance, c'est-à-dire considérant « de qui je souhaiterais être reconnu », j'ai toujours favorisé les personnes qui nouent (ou tentent de nouer, une nuance s'impose, car la chose n'est pas obligatoirement facile) un rapport authentique avec mon travail. En d'autres termes, seules m'importent les personnes avec qui il m'est possible d'entonner un dialogue. Peu m'importe d'où viennent celles-ci et qu'importe si elles ont du brillant, ou des influences, etc. Ce qui compte à mes yeux, c'est qu'elles puissent employer (autant que faire se peut) l'outil expérimental que j'ai créé au travers de mes prestations de services[96].

Dans un entretien récent avec Clémence de Montgolfier[97], à la question qu'elle me posait « Est-ce que devenir célèbre c'est être récupéré ? », je lui faisais la suivante réponse :
« Je pense que la célébrité n'est pas un mal en soi, parce qu'elle permet de s'adresser à beaucoup de gens[98] ! Le problème c'est que, souvent, on est célèbre pour de mauvaises raisons (Beethoven et sa *Sonate au clair de lune*, le cas de figure est coutumier). Hormis le fait d'offrir une ère de jeu de grande envergure, cela apporte-t-il quelque chose d'être célèbre ? Ou au contraire, la célébrité ne détruirait-elle pas quelque chose dans le fait de figer une pratique ? De la rendre par trop identifiable ? C'est une discussion que j'avais eue en 2001 avec Paul Ardenne. Celui-ci m'avait dit alors qu'il était bon selon lui que les artistes soient reconnus le plus tard possible, parce qu'à partir du moment où on les reconnaît pour quelque chose en particulier, ils deviennent "les spécialistes de ce qu'ils font". Et finalement l'Industrie Culturelle les presse toujours plus pour fournir cette "chose", précisément, et fournir dans la balance devient presque plus important que créer, et alors adieu les opportunités de se remettre véritablement en question ! C'est la geôle qui commence. J'admire beaucoup les personnes qui sont capables jusqu'à la fin de se remettre en question et d'évoluer. Ils sont peu nombreux, ceux qui sont capables de dire "non" quand vient le bout de leur carrière. On ne peut être qu'horrifié par ce que Metzger fait aujourd'hui […] ». Plus tard dans l'entretien, à la question « Que pensez-vous du paradoxe de la récupération des artistes subversifs [au nombre desquels je semblerais appartenir] par l'institution ? », je répondais de cette façon : « Ayant eu de nombreuses discussions avec Francesco Masci à ce propos, je pense comme lui que la récupération, même lorsqu'elle serait de l'ordre d'un désir inconscient, fait toujours partie du jeu, et qu'il n'y a pas d'en dehors (tout le monde « en est », d'une certaine façon, même et surtout les subcultures, "hardcoreux" ou "vampyres", quand bien même elles sembleraient frontalement s'opposer à la tendance générale). Toute proposition connait par ailleurs une forme d'usure qui fait qu'on l'intègre, fatalement, aussi désagréable ou inopinée (unexpected) soit-elle, au départ (le Black Metal). C'est un processus physique, mécanique, comme la gravité par exemple, tout finit un beau jour par tomber au sol, inévitablement. Pour être irrécupérable, il faudrait être insignifiant, dans un sens radical, il

---

[96] Au sujet de ces prestations, qui en passent par autant de protocoles, je renvoie mon lecteur à *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cité. En annexe, j'ose faire figurer un autre texte me semblant pouvoir éclairer ce que je développe dans ces pages : « Quelques phrases dîtes durant mon intervention » (« 1.1 – Supplément à *Des modes d'emploi et des passages* [2010-2012] »). Ce texte est une retranscription des propos que j'avance souvent dans mes conférences.

[97] Pour *thebigconversationspace.org*, l'entretien a été mis en ligne à partir du 24 mai 2012 sur le site *Dust-Distiller* : http://www.dust-distiller.com/art/rencontres-art/de-la-pratique-artistique-entretien-avec-jean-baptiste-farkas/ Il a également été reproduit dans KORTH, Niki & DE MONTGOLFIER, Clémence, *The Green Book of The Big Conversation Space*, « Une conversation inefficace avec Jean-Baptiste Farkas », Self-published through Lulu.com, août 2012, publication financée par la résidence d'artiste de La Synagogue de Delme à Lindre-Basse (57), pages 106-121.

[98] Il me semble que depuis que j'ai entamé la rédaction de ce mémoire, j'aurais du mal à affirmer cela aussi fièrement ! Ou encore cette phrase devrait-elle être complétée : « La célébrité n'est pas un mal en soi, mais il est indispensable de surmonter les attentes que l'on peut en avoir. » La suite de ma réponse faîte à Clémence de Montgolfier me semble être beaucoup plus en phase avec ce que je continue de penser à l'instant même.

faudrait n'être rien (mais qu'est-ce que ce serait ?), n'émettre rien, mais voilà qui s'avère bien impossible dans les faits. Toute personne qui apparaît est susceptible d'être tôt ou tard récupérée. Seule une personne ayant trouvé les moyens de ne pas apparaître pourrait se targuer de ne pas pouvoir être récupérée, et encore (ce serait oublier les francs-tireurs de l'exhumation) ! Pour ma part, j'aime œuvrer discrètement, cela crée moins de problèmes, notamment au niveau juridique, si les choses dérapent. Je me sens bien dans l'obscurité. »

Trop peu de gens réfléchissent à ces choses à mon goût, tandis qu'elles nous machinent en permanence et pèsent, pour finir, beaucoup plus que nous aurions tendance à le prétendre (ce geste typique de protection qui nous fait séparer les problèmes de l'art de ceux de la reconnaissance, tandis que j'aimerais poser l'idée que ces deux types de « dynamismes » ou encore de « régimes » sont intrinsèquement liés et qu'ils ont tout à voir l'un avec l'autre).

Me concernant, et concernant l'état de ma reconnaissance et comment je la vois, quelques choses restent encore à dire. Cela pourra tenir lieu d'approfondissement : je ne souhaite pas, d'une part, être corps et âme impliqué dans ce monde que je rejette. De l'autre, je ne peux concevoir mes proposition indépendamment d'un contexte (il peut être mental) où elles se réalisent (vu l'importance radicale que j'accorde à la notion de « passage à l'acte »). Il me faut donc faire en sorte d'avoir de la reconnaissance (mais on conviendra avec moi que ceci relève bien plus du hasard que d'une intention), en prenant garde en permanence que celle-ci ne blesse jamais mon intégrité.
Le comment je « tente de gérer », à mon niveau, la question de la reconnaissance revient à l'établissement d'un état de tension qui me semble être de par lui-même significatif.
Ce que j'avance là a encore besoin de quelques précisions. Nous pourrions trouver celles-ci dans un autre entretien (effectué pour un blog, avec Cécile Ripoll, en 2011[99]), quand une question enclenchant exactement ce type d'argumentation m'avait été posée : (« [Ton] but est-il de ne pas pouvoir [t']intégrer [à l'institution] ? »), je répondais de cette manière : « Cette issue rejoindrait pour moi une forme d'opposition par trop rudimentaire. Opposition ou intégration sont des mots qui ne correspondent pas bien à mon approche, comme tu peux l'imaginer, plus sournoise, plus ambiguë. Car ce qui m'importe, dans la relation que j'entretiens avec l'institution au travers de l'activation d'un service, c'est de réussir à générer un état de tension ou plutôt un véritable déséquilibre apte à réévaluer un certain nombre de choses qui, précisément, importent dans la relation que j'entretiens avec elle. Ainsi en va-t-il de l'IKHÉA©SERVICE N°18, par exemple, *La destruction du lieu d'exposition*, souvent mal assimilé, qui revient à remettre la question du budget (et donc de l'argent) au cœur d'un processus de travail via la destruction et la reconstruction à l'identique d'un lieu d'exposition.
Mon optique ne peut se suffire d'une attitude qui se résumerait à la simple opposition, ou à l'intégration. C'est pourquoi j'ai commencé un paragraphe en écrivant : "Pour dépasser l'opposition…"[100]. "Le but est-il de ne pas pouvoir t'y intégrer ?", dis-tu : mon objectif est de mettre mon offre à disposition partout, sans avoir à imposer des distinctions nettes entre les personnes qui souhaiteront s'emparer de mes services. À tous, je propose d'opérer, c'est une expression que je décris ainsi : "Opérer caractérise une pratique de l'art qui relègue l'art à l'arrière-plan pour conquérir le terrain de la réalité quotidienne." Je désire prendre position à l'amont d'un processus de travail souvent très long et dédié à la collaboration, à toutes formes de collaborations, aussi insensées ou épineuses soient-elles. Mon projet de fond étant, bien sûr, d'en venir aux mains, tout en sachant que nous avons été (moi le premier) trop bien élevés pour aller jusqu'à ce genre d'extrémités. Rien n'est abrupt comme notre rapport au

[99] Je ne l'ai pas retrouvé sur Internet !
[100] Il s'agit d'une référence à un passage extrait de mon livre, *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. p. 150 (« Participer à tout et n'importe quoi ? »).

monde, qui voit s'enchaîner un nombre infini de bouleversements ayant tous des répercussions immenses sur notre état intérieur. J'aimerais que l'activation de mes services permette d'expérimenter cette brutalité d'une façon neuve. »

Je pourrai achever ce bref examen de conscience en exprimant que j'ai, il y a quelques années, été mortifié en constatant que l'art, en tant que préoccupation cuisante, passionnée, n'est nulle part aussi absent que dans le milieu de l'art. C'est un milieu, on s'en rend compte en le fréquentant, dans lequel l'art apparaît exclusivement sous deux formes : celle d'une marchandise et celle d'un accélérateur de vanités (ou de mondanités). Tout cela engendre une rage qui doit être en permanence surveillée si l'on souhaite faire en sorte qu'elle ne se transforme pas tôt ou tard en amertume.

Voilà pour cette introduction ! Elle pourrait être beaucoup plus longue, mais ce serait faire courir le risque à mon mémoire de perdre le fil. Il est temps, d'autre part, de rencontrer cette « Muse Agoraphage » que j'évoquais précédemment et d'en humer pleinement les maléfices. « A bit of a bimbo »[101], ou presque, investie de pulsions cannibales.

L'AGORAPHAGIE
Portrait de l'artiste en « homme des foules »

Conduites et stratégies vampiriques, l' « Agoraphagie »

L'artiste, à cheval entre « l'homme du possible » et « l'homme des foules »
Le personnage inventé par Edgar Allan Poe dans sa nouvelle « L'homme des foules »[102] semblerait être une représentation parfaite de l'artiste captif de ce que j'intitule une « Muse Agoraphage ». L'homme des foules, c'est celui qui ne peut se passer des foules, qui recherche la foule comme un aliment vital. C'est un être en partie vide qui, à la façon des parasites, ne peut subsister en autarcie : « – Ce vieux homme, – me dis-je à la longue, – est le type et le génie du crime profond. Il refuse d'être seul. *Il est l'homme des foules*. Il serait vain de le suivre ; car je n'apprendrai rien de plus de lui ni de ses actions. Le pire cœur du monde est un livre plus rebutant que le *Hortulus animae*[103], et peut-être est-ce une des grandes miséricordes de Dieu que *es laest sichi nicht lesen*, – qu'il ne se laisse pas lire. »
Dans *L'Homme sans qualités*[104], suivant en cela nombre de philosophes qui avaient d'une façon ou d'une autre mis en relief la « relation délicate » au monde que connaît fatalement

---

[101] « Le genre 'pin-up' ».
[102] POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Traduction de Charles Baudelaire (1856-1865), Édition établie et annotée par Y.-G. Le Dantec, *Bibliothèque de La Pléiade*, Éditions Gallimard, Paris, 1951, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, « L'homme des foules », pp. 311-320.
[103] « De Grumminger (C.B.). », note de Charles Baudelaire.
[104] MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités* (2 vol.), Traduit de l'allemand par Philippe Jacottet, Éditions du Seuil, Paris, 1956 (pour la traduction française) et 2004 pour la réimpression, Tome 1, pages 40-42, *4. S'il y a un sens du réel, il doit y avoir aussi un sens du possible*. L'opposition que Musil développe là, entre un « homme doué d'un sens du réel » et un « homme doué du sens du possible » (je simplifie l'image en créant l'appellation « homme du possible », je reconnais qu'il y a là comme un raccourci, mais qui m'est indispensable pour aller plus avant dans mon hypothèse) n'est peut-être pas aussi éloignée qu'on pourrait le croire de la distinction « homme ordinaire »/« homme de génie » chère à de très nombreux écrivains ou philosophes allemands, de SCHILLER et GŒTHE à NIETZSCHE en passant par Schopenhauer, dont on pourra citer ces quelques lignes, proprement hallucinantes, afin de corroborer ce que nous avançons (SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Traduit de l'allemande par A. Burdeau (1966), Presses Universitaires de France/Quadrige, Paris, 2009, p. 1116) : « L'intellect de l'homme normal, rigoureusement lié au service de la volonté, ne s'occupe par suite que de la réception des motifs, et semble être comme l'ensemble des fils propres à mettre en mouvement chacune des marionnettes sur le théâtre du monde. De là, chez la plupart des hommes, cet

tout esprit dont le travail consiste à repenser ou même seulement à étudier celui-ci (je pense à Hegel et à Schopenhauer en particulier), Robert Musil dresse une opposition catégorique entre ce qu'il appelle « l'homme du réel » et « l'homme du possible » (l'homme doué du sens du possible). L' « homme du possible », en opposition avec « l'homme du réel », – « l'homme du réel », à savoir celui qui vit en harmonie avec la réalité et est en quelque sorte « marié avec l'ordinaire », marié avec ce qui est là, directement sous ses yeux –, ce serait celui qui se projette au-delà du réel immédiat, celui qui a la capacité de s'extraire de la contingence, en un mot celui qui pourra jouir de son imagination créatrice et projettera de transformer le monde. Comme « l'homme du possible » considère qu'il n'en a pas eu assez pour son argent (le réel immédiat ne répond pas à ses attentes et génère en lui un sentiment d'insatisfaction continuel), il est naturellement préparé à transformer son environnement. Cette définition de « l'homme du possible » semble être une définition à peine masquée de ce que saurait être l'artiste aux yeux de Musil : un transformateur plein « d'imaginations, de rêveries et de subjonctifs », fort de la continuelle insatisfaction qu'il ressent, résultant de ce que le monde dans son état lui donne à voir *et qui pourrait être différent*[105]. L'artiste est celui qui « nous fournit du possible », quand manquer de possible signifie que « tout nous est devenu nécessité ou banalité »[106].

Mais cette vision, pour qualifier l'artiste, semblerait nettement trop solaire (ou démiurgique). Pour obtenir une vision plus juste de ce que l'artiste pourrait être, il me semblerait judicieux de combiner les deux visions proposées par Musil et Poe. L'artiste est à la fois « homme du possible » et « homme des foules ». Il à mi-chemin entre ces deux conceptions, celle, éclatante, de « l'homme du possible » (et non « du réel »), selon la définition qu'en propose Robert Musil dans *L'homme sans qualités*, et celle, autrement plus effroyable, décrite par Edgar Allan Poe sous l'apparence de « l'homme des foules », à la fois incube assoiffé et victime, le souffre-douleur d'une addiction ou d'un goût trop prononcé pour la foule, pour l'énergie diffuse qu'elle dispense. « Homme du possible », l'artiste l'est en ce sens qu'il est apte à imaginer ce qui n'est pas encore[107], ce qui pourrait advenir mais qui n'est pas encore là. « Homme des foules », l'artiste l'est dès que l'on considère combien son appétence à être reconnu est intense, immense, illimitée, au point que « l'homme du possible » courra en permanence le risque d'être supprimé, annulé par « l'homme des foules », tant la quête de reconnaissance risque à tous moments de rompre le cercle magique, l'enchantement qui donne à l'artiste son « titre » de mage, de sorcier, de shaman ou de magicien. Comme si « l'homme

---

air grave, sec, posé, que surpasse seul le sérieux des animaux, incapables de rire. Le génie, au contraire, avec son intellect dégagé de toute entrave, fait l'effet d'un acteur vivant placé au milieu des grandes poupées du fameux théâtre de marionnettes de Milan : seul à comprendre tout le mécanisme, il aurait plaisir à s'échapper un instant de la scène pour aller dans une loge jouir du spectacle : c'est la réflexion géniale. » La force de l'opposition de Musil, me semble-t-il, consiste à passer outre cette figure démodée du génie, le « possible » qu'il évoque pourrait être « la réflexion géniale » telle qu'exprimée par Schopenhauer, mais de laquelle on aurait gommé toute forme d'exaltation et même d'au-delà.

[105] Sceptique devant l'éternel, Musil imagine presque immédiatement que ce sens du possible se devra d'être la clé d'un travail global de réévaluation du monde environnant, à même de mettre en péril ce que la société tient pour acquis, notamment sur le plan de ses valeurs et de son éthique : « On voit que les conséquences de cette disposition créatrice peuvent être remarquables ; malheureusement, il n'est pas rare qu'elles fassent apparaître faux ce que les hommes admirent et licite ce qu'ils interdisent, ou indifférents, l'un et l'autre… » (*L'Homme sans qualités*, op. cit. p. 41).

[106] KIERKEGAARD, Sören, *Traité du désespoir*, Traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau (1949), coll. « tel », éditions Gallimard, Paris, 1990, page 386. On se rappelle de ce passage de René DE LASSUS que je citais au tout début de ma première partie, concernant le chiffre QUATRE, correspondant à l'artiste (*L'Ennéagramme*, op. cit. p. 162) : « [Son attention première] se porte sur "ce qui manque" là où il se trouve ».

[107] « […] ici pourrait, devrait se produire telle ou telle chose ; et quand on lui dit d'une chose qu'elle est comme elle est, il pense qu'elle pourrait aussi bien être autre […] », *L'Homme sans qualités*, op. cit. p. 41.

du possible » de Musil était, dans les faits, condamné à devoir innover non pour lui-même, mais pour les autres, comme s'il était condamné à œuvrer dans le seul but de permettre un rapprochement avec les autres, une proximité, une liaison, comme si tout cela se ramenait, pour finir à devoir n'être qu'une infinie quête de reconnaissance, rendue en partie possible par le fait d'innover.

L'*éros* de l'artiste (pour reprendre le langage de Bataille hérité de la psychanalyse), ce serait cette faculté créatrice lui permettant de projeter sa vision au-delà de ce qui semblerait fini et qui prétendrait personnifier une éthique (un ensemble de codes arrêtés, et prétendument exemplaires) ; son *thanatos*, ce serait d'être dans l'impossibilité d'autonomiser cette faculté créatrice, d'être incapable de la faire advenir indépendamment de la geôle que représente le regard des autres[108]. Pas d'artiste sans « la foule », s'il fallait simplifier. Ainsi, en plus d'être créateur, producteur, reproducteur, inventeur, l'artiste serait « Agoraphage » (là aussi, j'invente l'expression, j'aurais également pu écrire « Agoravore »), si nous admettons qu'il se conduit en véritable drogué, à l'endroit de son appétit pour la foule.

Le génie du crime profond

Pour étudier cet appétit de plus près, revenons à la célèbre nouvelle américaine. Poe, dans un délire dont lui seul avait la recette (moitié cauchemar, moitié fable philosophique, il fallait des dizaines de litres d'alcool fort à l'écrivain pour en arriver là) décrit son « indigne héros », l' « homme des foules », en choisissant de faire saillir chez lui deux caractéristiques, ostensibles dans chacun de ses gestes : *le tropisme* et *la nature absolument non sélective de son action*. En clair, « l'homme des foules » a quelque chose d'un animal, ou même d'un végétal qui est aspiré, absorbé, subjugué par une volonté qui le dépasse. Par une volonté extérieure qui décide de son orientation dans l'espace et le temps. C'est comme si ses agissements ignoraient toute intention, toute intelligence. Son corps se tend, en étant intégralement fonction d'un stimulus extérieur et le personnage de Poe semblerait être « pour la foule », de la même façon qu'une plante, pour gérer sa croissance, serait « pour la lumière », je dirais fatalement, sans avoir besoin d'y réfléchir un seul instant. Second point, Poe, au travers de son « héros indigne » nous raconte une décadence : pour « l'homme des foules », toutes les foules sont bonnes, sans distinction, car c'est l'absence de foule qui pose problème et reviendrait à l'extinction immédiate du « démon ». Ivrognes ou voyous[109], tout y passe, chaque individu, même le plus répugnant soit-il, même le plus inhumain soit-il, s'avère acceptable à titre d'aliment et incarne un « apport d'énergie ». Vide (je l'ai dit au début de cette partie), « l'homme des foules » est absolument exempt (plutôt qu'affranchi) de grandeur. C'est un être laid, vil, c'est un marcheur sans déontologie, un « errant » sans éthique. Un nomade. Un pou[110].

---

108 L'enfer, c'est les autres ! : « Il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. » (Jean-Saul PARTRE) Pour l'appliquer à « l'homme des foules », la phrase célèbre du philosophe pourrait être transformée ainsi : « Une quantité d'artistes dans le monde sont en enfer parce qu'ils recherchent trop à être mis en présence d'autrui. » Hors du contact avec les autres, rien !

109 « C'était le quartier le plus malsain de Londres, où chaque chose porte l'affreuse empreinte de la plus déplorable pauvreté et du vice incurable […] toute l'atmosphère regorgeait de désolation […] de vastes bandes d'hommes, les plus infâmes parmi la populace de Londres, se montrèrent, oscillants ça et là » (« L'homme des foules », op. cit. p. 319). À mesure que la nouvelle progresse, le cauchemar grandit. Le personnage de POE nous entraîne toujours plus loin dans un monde barbare. Petit à petit s'installe un décor à la MAD MAX coiffé par « le démon Gin » qui rappelle le Djinn, esprit tantôt bienfaisant (protecteur) tantôt malfaisant (vindicatif et destructeur) issu des croyances musulmanes.

110 Je joue. Je veux dire « un parasite », si ce n'est que « parasiter » signifie « vivre au détriment de », tandis que « l'homme des foules » ne semble rien ôter (ou soustraire) à ceux qu'il côtoie. Son action échappe aux sens de ses « victimes » (en sont-elles, du coup ?) et surtout ne semblerait occasionner aucun dommage (Poe aurait pu

Or voici où j'aimerais à présent en venir : plus que tout autre, l'artiste porte la marque indélébile de la quête de reconnaissance[111]. C'est cette quête, et elle seule, qui le met en mouvement, l'anime, et j'oserais même avancer que, dans de très nombreux cas (il y a bien sûr des exceptions), pas même son œuvre ne saurait le détourner durablement de cette quête, qui est sa vraie quête, sa seule quête. Magnétisé par elle, aimanté par elle (pour rappeler cette idée de tropisme), l'artiste, aussi talentueux soit-il, pourra tout lui sacrifier, y compris son œuvre. En ce sens, le spectacle de la décadence que nous propose Poe dans sa nouvelle, « L'homme des foules », me semble particulièrement juste, dans la perspective de ce mémoire qui tente de mettre la figure de l'artiste à l'étude : drogué à la reconnaissance, il est fréquent que l'artiste se prépare froidement à tout perdre pour la reconquérir s'il s'avère qu'il l'ait perdue en cours de route – j'avais précédemment, déjà évoqué Lucien de Rubempré, personnage de Balzac, qui sacrifie son talent à la « Muse Agoraphage ». Les exigences qui étaient celles de l'artiste au début de sa carrière vont progressivement s'estomper, au point de disparaître, le but encouru ne revenant au final plus qu'à tenter par tous les moyens d'apparaître. Combien de grands artistes ont baissé leur garde, ne serait-ce que pour apparaître au bon endroit ou plus globalement pour relancer leur carrière ou encore pour la rénover, quand leur motivation ne revient pas tout bonnement à tenter d'en mettre plein la vue au plus large public (Wim Delvoye, Bernar Venet, il y aurait des dizaines d'exemples !) ? Il serait, dans ces pages, possible d'évoquer des cas innombrables où la quête de la notoriété (le fait d'être avantageusement connu) prime manifestement sur tout[112].

Mais creuser dans ce sens donnerait certainement à cette recherche un tour anecdotique et quelque peu crapuleux (laissant supposer que l'auteur de ces lignes aurait lui aussi aimé rester sur scène jusqu'au bout du voyage…).
Pour échapper à cette perspective, nous pourrions à présent rebondir en nous penchant sur la notion d'intérêt – en ce sens que la question on ne peut plus ardente de la quête de reconnaissance, aux yeux de l'artiste, serait la base de son « intérêt », ferait tout l'intérêt de son rapport au monde. Au fond, pour le dire différemment, de quoi est fait l'intérêt qui se trouve au centre du fait que l'artiste se sente en permanence dans l'obligation d'apparaître, de tenter d'épouser en permanence le régime de la visibilité, parfois même au détriment de ce que son œuvre pourrait avoir de plus précieux ? Pour le dire plus simplement : quel intérêt se cache derrière « l'homme des foules » ? Pourquoi l'artiste se préoccupe-t-il autant de passer des beaux jours dans les bras de la « Muse Agoraphage » ?

Prolégomènes pour une théorie de la reconnaissance

écrire une suite à « L'homme des foules », dans laquelle le lecteur aurait suivi jusqu'à chez elle une des personnes « pompées » par le démon).

[111] Je ne dis pas qu'un policier, qu'un enseignant ou qu'un pompier est par principe insensible au fait d'être reconnu, mais que l'artiste est particulièrement soumis à cette question, et plus : qu'il est certainement celui chez qui cette question est mise au travail de la façon la plus ardente.

[112] Kees VAN DONGEN pourrait ici faire figure de parangon : « Incontestablement doué comme coloriste, Van Dongen restera enfermé jusqu'à sa mort dans les limites idéologiques et formelles d'une peinture agréable et désinvolte pour laquelle il sacrifia les fascinantes outrances de son talent. » (Encyclopédie Universalis 2012, article de Charles SALA). Or qu'en serait-il d'artistes ayant sacrifié la grandeur à leur carrière « en toute conscience » (Francis PICABIA ou Jeff KOONS) ? Les verrions-nous, au même titre que Van Dongen, comme des victimes ? Là, de nouveau, une figure se dessine : celle du cynique (comme représentant du « mépris des servitudes extérieures et de la morale commune »). Picabia était fortuné et reconnu, il faisait des pieds de nez à une société qu'il trouvait stupide. Koons vient du milieu des traders et a appliqué leur état d'esprit au sein du milieu de l'art dont il a très bien compris les désirs.

Dans un excellent ouvrage consacré à la question de la réification[113], Axel Honneth tente de problématiser la notion (relativement floue) d'« attitude participante et engagée ». Selon l'auteur, la « reconnaissance » précèderait la « connaissance ». C'est-à-dire que « l'adoption rationnelle de la perspective d'autrui » aurait, du point de vue du développement de l'enfant, un rôle absolument primordial tenant lieu de « préoccupation » (« Besorgnis », toujours selon Honneth, mot allemand qu'on pourrait traduire par « soucis »).
Autrement dit, on conviendra que je m'arroge en l'orientant vers mon propos la thèse de l'auteur[114] : la pratique de l'art ne serait possible qu'en adoptant la perspective d'autrui, qu'en tenant compte du point de vue de l'autre (perspective de la seconde personne, indispensable « pour qu'émerge la pensée symbolique »[115]).
Accepté cela, on pourrait également convenir sans mal que quelques unes des racines de l'« homme des foules » pourraient avoir poussé à cet endroit : l'artiste serait celui qui puise au fond de soi, mais en adoptant la perspective d'autrui, dans une espèce de double mouvement continu lui permettant de mêler, via ses « artefacts », une supposée intériorité à un processus mental tout interrelationnel (je souligne) – d'où ce besoin de l'autre, en permanence, d'où cet incontournable besoin des autres dont la forme dégradée serait un goût immodéré pour la visibilité et pour la foule, dont la forme « moche » serait la dépendance.

Revenons sur terre : dans *Le mythe de la vie d'artiste [Essai]*[116], Henri-Pierre Jeudy décrit un curieux phénomène de société que nous connaissons tous et qui n'arrange pas les choses :

---

[113] HONNETH, Axel, *La réification, Petit traité de Théorie critique*, Traduit de l'allemand par Stéphane Haber, coll. « NRF essais », éditions Gallimard, Paris, 2007. Le concept-clé a été forgé par Georg LUKACS dans *Histoire et conscience de classe* (1923). Dans le cadre de ce mémoire, la partie de l'ouvrage de Honneth qui nous intéresse s'intitule « Le primat de la reconnaissance », *La réification*, op. cit. pp. 52-70. Ghislain Mollet-Viéville et moi-même avions été amenés à travailler sur ce livre lorsque nous avions, pour la revue *Critique*, souhaité questionner l'affirmation de Michel Gauthier selon laquelle le travail de Tino SEHGAL serait l'antidote véritable pouvant prémunir l'œuvre d'art contre les effets néfastes et presque toujours inévitables de la réification : « Contre la réification, Sehgal choisit la situation et non l'objet ; il proscrit la documentation, écrite ou visuelle, qui finit toujours par se substituer à l'œuvre, mais il mise également sur la vie des corps. Le corps est à l'objet ce que la discussion est à l'énoncé écrit : l'affirmation d'un principe d'animation, au sens fort du vocable. » (GAUTHIER, Michel, « Tino Sehgal : la loi du *live* », *Les Cahiers du Mnam (Musée national d'art moderne)*, Numéro 101, automne 2007, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2007) Voir à ce sujet : MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain, et FARKAS, Jean-Baptiste, « À propos des énoncés d'art », Revue « Critique » N°759-760 : « À quoi pense l'art contemporain ? » (sous la direction de Laurent JEANPIERRE et d'Élie DURING), éditions de Minuit, Paris, 2010.

[114] Certes, je tire Honneth par les cheveux. Mais curieusement, je vois entre MUSIL, POE et Honneth, aussi fou que cela puisse sembler, un rapport de similitude tandis que j'étudie sous toutes les coutures la figure de l'artiste dans son rapport à la question de la reconnaissance.

[115] *La réification*, op. cit. p. 54. Honneth se réfère aux théories du développement de MEAD et DAVIDSON, formulant que l'accès au symbolique (et donc à l'art ?) ne saurait exister sans l'accès à « la perspective d'un autre » (sans que n'existe, dans cette relation, aucun lien affectif). Dans un texte plus ancien (daté de 1992, HONNETH, Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Traduit de l'allemand par Pierre Rusch (Les Édition du Cerf, 2000), coll. « Folio essais », éditions Gallimard, Paris 2013, j'évoque de nouveau ce livre dans ma conclusion à la partie 3), Honneth développe largement la notion de « conditions intersubjectives », directement liée à celle de « la perspective d'un autre ». Dans ce livre, l'auteur écrit que ce sont des « conditions intersubjectives » qui constituent les « présupposés nécessaires de la réalisation individuelle de soi » (page 289). Plus loin (page 290), l'auteur écrit que « les individus ne se constituent en personnes que lorsqu'ils apprennent à s'envisager eux-mêmes, à partir du point de vue d'un "autrui" approbateur ou encourageant, comme des êtres dotés de qualités et de capacités positives [...] l'expérience de l'amour donne ainsi accès à la confiance en soi, l'expérience de la reconnaissance juridique au respect de soi et l'expérience de la solidarité, à l'estime de soi. [...] sans un certain degré de confiance en soi, d'autonomie légalement garantie et d'assurance quant à la valeur de ses propres capacités, on ne peut imaginer aucune forme réussie de réalisation de soi, si l'on entend par là le libre accomplissement des buts qu'un individu choisit de fixer à sa propre vie ». Cet ouvrage revient ailleurs dans mon mémoire.

[116] Op. cit. pp. 66-67.

« La visibilité est devenue un indicateur de [la] reconnaissance publique. Tel un leader en pleine ascension politique, plus on le voit, plus l'artiste est connu et reconnu. On parlera de son "travail", de son "itinéraire", de son "parcours" pour lui donner une "épaisseur temporelle" dans un monde où la célébrité demeure parfois éphémère. […] Quel est le sens de cette quête pour le moins obsessionnelle de la visibilité ? La reconnaissance publique offre à l'artiste la représentation de sa propre liberté. Il peut imaginer faire ce qu'il veut et surtout jouer avec les interdits et les limites parce qu'il demeure protégé par cette reconnaissance qui lui donne tous les droits. » Pour Jeudy, il semblerait que c'est « son concept » (singulier, original) qui devrait, à l'artiste, donner ses lauriers et lui offrir une juste consécration. Mais en art, le concept ne peut apparaître autrement que flou, équivoque, bigarré, incomplet (cf. Kant). Il s'ensuit que la reconnaissance d'un artiste ne pouvant pas[117] reposer sur « un concept » (une différence) émis par l'artiste au travers de son travail, va chercher à se contenter dans la « visibilité »[118].
Ainsi (je tente toujours de suivre le raisonnement de Jeudy) plus l'artiste sera visible, et plus il sera valable, tandis qu'en des auspices plus « convenables », il aurait plutôt fallu probablement écrire que plus le concept d'un artiste est valable et plus ce dernier pourra s'avérer valable[119].

L'œuvre d'art en perte d'ontologie renforce la figure de l'artiste

Quittons « l'homme des foules », à présent, pour mettre à l'étude l'artiste, cette fois dans la relation qu'il entretient avec l'œuvre d'art. Ou plutôt biaisons, pour revenir à la figure qu'est « l'homme des foules » de façon complètement différente. À cet endroit de mon mémoire, en place de tenter de développer en profondeur un nouvel aspect inhérent ou relatif à « la quête de reconnaissance » qui, on s'en souvient, est le sujet de cette partie, j'aimerais formuler une nouvelle hypothèse. Elle pourra être perçue tout autant comme un saut (fait hors de la linéarité de mon discours) que comme une espèce de complément à ce que j'ai pu essayer d'établir dans la sous-partie qui précède.

Voici l'hypothèse : il semblerait que « la mise en crise de la notion d'ontologie appliquée à l'œuvre d'art »[120] ait eu pour répercussion directe l'apparition de plus en plus prononcée de la

---

[117] Plus ? La chose ne me semble pas forcément très claire dans les propos de JEUDY. Pour ma part, j'aurais tendance à penser qu'en art, l'appréciation (et dans un second temps, la reconnaissance) n'a jamais pu reposer sur le « concept ». Ou bien ? Mais dans ce cas, de quel « concept » Jeudy parle-t-il ?

[118] Se contenter dans la « visibilité » : à défaut, cette fois, de prendre de nouveau exemple sur l'artiste, nous pourrions nous intéresser à d'autres cas de figure œuvrant dans l'Industrie Culturelle. Par exemple, comment ne pas trouver dans la figure du commissaire d'exposition ou du « curateur » (mot ayant depuis peu intégré le dictionnaire), une illustration exemplaire de ce que Jeudy stigmatise ? La figure la plus emblématique d'une personnalité « offerte en sacrifice à la Muse Agoraphage » ou à l' « Agoraphagie » est certainement Hans Ulrich OBRIST (né en 1968 à Zurich). Obrist semblerait être plusieurs fois entré dans *Le Livre des Records*, moins pour l'originalité patente de ses opérations ou de ses productions que pour ses performances incroyables, comme : « des dizaines de milliers de pages d'entretiens réalisés avec des centaines d'artistes », « sur le sol d'un pays différent tous les trois jours depuis quinze ans » etc. Il m'avait été donné de le rencontrer en 2003, relativement au projet d'une prise de contact avec Gustav METZGER.

[119] « Concept » et « visibilité » : le fait que « visibilité » tende à se substituer toujours davantage à « concept » prend une importance singulière en ces temps où l'art s'est tellement « dé-défini » (selon l'expression célèbre du critique d'art américain Harold ROSENBERG) qu'il en est arrivé à ne plus du tout être définissable (ce qui ne lui enlève pas d'être compréhensible, par ailleurs). S'éviter tout effort d'analyse deviendrait la règle, ne resterait dès lors qu'une perspective unique, celle de chercher à « se contenter dans la visibilité » (je reprends l'expression). Reste à savoir si s'épargner tout effort pourrait être rapproché de la « situation de blocage » décrite par Alfred GELL lorsqu'il évoque la notion de « captivation ». Trop peu de place, de nouveau. Aïe, aïe !

[120] Pour le dire autrement, et ce serait sans doute nettement plus approprié de s'en acquitter ainsi, nous pourrions écrire : « la mise en crise des notions de *substance*, *d'intériorité* et *d'autonomie* généralement, presque

figure de l'artiste, sa prédominance. De moins en moins de substance du côté de l'œuvre d'art laissant émerger une « figure de l'artiste » de plus en plus agissante au sein des dispositifs artistiques[121].

Dans la perspective de ma recherche, en grande partie axée sur la figure de l'artiste en quête de reconnaissance, ce constat prend beaucoup d'importance. Le fait que l'œuvre d'art se décharge toujours plus d'une partie de son intériorité à des conséquences immédiates, et se passe de grandes explications : ceux ou celles (professionnels ou amateurs) qui seront amenés à apprécier une production le feront de moins en moins en partant du présupposé qu'elle est autonome ; considérant l'œuvre d'art, il leur faudra de plus en plus tenir compte de multiples aspects rattachés à la nature du producteur[122], l'artiste, mais aussi et surtout d'un contexte de production élargi, associé à un cadre dans lequel auront cours certains types d'usages plutôt que d'autres. En bref, il leur faudra par exemple, pour saisir les tenants et les aboutissants d'une œuvre d'art, faire avec des paramètres extérieurs à celle-ci prise pour elle-même. À la tentative d'étudier une œuvre d'art « en elle-même », devra s'ajouter toujours davantage l'éventualité de devoir tenir également compte d'une personnalité, celle du producteur, dont les amateurs apprendront par tel ou tel biais (l'Internet facilite beaucoup les choses) qu'elle a abordé l'existence d'une certaine façon et que cette « façon », même si elle n'est pas directement « à voir ou à percevoir » dans l'œuvre d'art mise à l'étude (vénérée ou mise en cause), n'en aura pas moins laissé sa marque. Nous pourrions affirmer sans grand risque de se tromper qu'il en va donc d'une espèce d'élargissement (à l'endroit de ce que nous « retirons » de l'art) et que la mise en crise de la notion d'ontologie appliquée à l'œuvre d'art élargit le champ de ce dont il nous faut tenir compte, la figure de l'artiste ayant, précisément à cet endroit, un rôle décisif à jouer.
Ainsi « œuvrer », fatalement doté d'un sens vaste, étendu, se verrait de plus en plus remplacer « œuvre d'art » (et a fortiori « objet d'art », qui semblait être le gage d'une autonomie, d'une intériorité séparée du reste, d'un « enroulement sur soi-même »). Perspective qui annonce un tournant à l'endroit de nos acceptions et qui nous enjoint à citer Ghislain Mollet-Viéville de nouveau, qui a écrit (dans un échange d'emails que nous avions eu et qui portait notamment sur ces questions)[123] :
« Je continue à parler "d'œuvre", mais uniquement au sens premier du terme, "d'être à l'œuvre", puisque je considère qu'une œuvre peut impliquer des réflexions, des comportements et un état d'esprit qui ne débouchent pas forcément sur quelque chose d'artistique. "Être à l'œuvre", par exemple, ne signifie pas produire une œuvre d'art ou fabriquer un objet d'art, cela signifie bien "être dans l'action". Une action qui n'a rien à voir avec ce que peut prendre en charge le marché de l'art. »

---

instinctivement, associées à l'œuvre d'art » a pour répercussion directe le renforcement de la figure de l'artiste. Au sujet du terme « ontologie », le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (LALANDE, André, op. cit. pp. 714-716) nous en fournit la définition suivante : « L'ontologie "spécule sur l'être en tant qu'être", selon l'expression d'Aristote. » Le « sens B » (op. cit. p. 715) tel que défini par Lalande nous instruit encore mieux : « Étude ou connaissance de ce que sont les choses en elles-mêmes, en tant que substances […] par opposition à l'étude de leurs apparences ou de leurs attributs ». Le terme, pour être bien saisi, ne peut faire l'économie de sa mise en relation avec d'autres termes comme « relatif » (*Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, op. cit. pp. 910-911) ou « attribut » (op. cit. p. 96).

[121] Je n'ai pas de point de vue moral sur la question. Pour moi, le fait que l'œuvre d'art perde en intériorité est une bonne chose, il s'avère que si elle a été un jour remplie, c'est surtout de décombres et de poussière !

[122] Pour illustrer ce que je souhaite expliciter là, nombre d'artistes issus du mouvement Fluxus pourraient être étudiés, à titre d'exemple. Disons-le simplement : les travaux de Robert FILLIOU, sans ce que l'on connait de son état d'esprit, seraient beaucoup moins captivants, sans aucun doute. Et je ne parle pas de biographie.

[123] Janvier 2013.

Arthur Cravan[124], qui ne laisse rien, ou presque, « à titre d'art », ou « en guise d'œuvres d'art », mais énormément comme « corpus » à assimiler et à étudier en profondeur, fait pour moi partie de ces figures qui ont certainement aidé à abandonner progressivement l'idée d'une production de laquelle découleraient des incarnations plastiques autonomes, suffisantes par elles-mêmes, sans nécessiter d'être reliées au terrain entier dont elles sont issues pour être estimées à leur juste valeur. Si nous ne disposions que des « traces artistiques » ayant jalonné le parcours éclectique (et souvent décevant) de Cravan, nous aurions plus d'une raison d'être nettement insatisfaits, car nous ne disposerions en tout et pour tout que de bribes (un poème, une revue, une affiche, et au mieux encore !). Pour appréhender Cravan, il revient donc d'accueillir beaucoup plus que sa production[125]. C'est dire, selon moi, qu'en art, le discrédit (qui semblerait croître sans cesse depuis la fin du 19e siècle) jeté sur l'ontologisme (soit une « tendance d'esprit favorable à l'ontologie entendue comme la recherche des caractères et de la nature de l'être en soi »), renforce la figure de l'artiste. Ce discrédit qui nous détourne de l'œuvre prise pour elle-même a également pour effet de rassembler nos efforts ailleurs, par exemple à l'endroit du contact que l'artiste, en tant que figure par certains aspects inédite, saura établir avec le monde.

On l'aperçoit clairement en abordant l'exemple d'Arthur Cravan : autant que « l'œuvre elle-même » compte dans la balance « ce qui lui est extérieur ». Frappée d'obsolescence[126], l'idée que l'œuvre puisse avoir un « en soi » rassurant a été remplacée par ce qui en constituerait les « contours »[127].

---

[124] Il sera beaucoup question de lui en partie 3, dans la sous-partie intitulée « Cravan, pas Dali ! ».

[125] Dernièrement, aux Laboratoires d'Aubervilliers, sous l'intitulé « Des formes de vie, une écologie des pratiques artistiques », Franck LEIBOVICI s'est proposé, au travers d'un projet de longue haleine, d'interroger les artistes sur ce qui, ne relevant que très indirectement de leurs modalités de création, pouvait néanmoins avoir un impact décisif sur celle-là : tandis que X fait systématiquement ses six kilomètres de marche avant de pénétrer son atelier et de se « mettre au pied du mur », Y fait en sorte de n'élaborer des projets qu'à l'occasion de voyages en train, à la va-vite, sur des supports de fortune ; Z, quant à elle, dans une espèce d'effort de spécialisation, a décidé il y a un peu plus de dix ans de ne travailler qu'en écoutant un type de musique extrêmement précis. Il faut comprendre que les usages (a priori sans qualités plastiques) auxquels ces artistes recourent n'ont de valeur qu'en tant qu'ils éclairent la production artistique d'une façon singulière et nouvelle, quand bien même ils sembleraient au premier abord ne pas informer la production des œuvres. Déclin de l'autonomie de l'œuvre d'art, élargissement à l'endroit de ce qui doit être pris en compte, et valorisation d'une manière de voir où l'artiste a plus que jamais un rôle à jouer « en tant que personne » (la nuance est capitale), immergée dans un train quotidien fait d'usages délibérés. J'évoquais une première fois le travail de Franck Leibovici au tout début de ma première partie.

[126] J'écris cela en ayant conscience que pour la majorité des personnes concernées par l'art, l'œuvre d'art est toujours détentrice d'un « en soi » incontestable, d'une substance, sans quoi elle reviendrait à « une coquille vide ». Cependant, et je vais rapidement y venir, au travers de Jean-Pierre COMETTI, certaines recherches contemporaines menées dans le champ de l'esthétique me semblent clairement annoncer le déclin que je tente d'esquisser dans cette sous-partie : celui de la dimension ontologique de l'art, précisément, qui déporte les discours de la substance (présumée de l'œuvre d'art) aux usages qui accompagnent son existence et qui nous paraissent, en 2013, revêtir de plus en plus d'importance. Pour faire suite à une note précédente, j'ajouterais que je vois ce déclin comme un processus mécanique, indifférent, qui pourrait être par certains aspects (mais ce n'est là qu'une possibilité) rapproché de « la perte d'aura de l'œuvre d'art », de son « déclin auratique ».

[127] Comment ne pas citer cette phrase, là aussi, exprimant une idée semblable, souvent proférée ou écrite par Ghislain MOLLET-VIÉVILLE : « L'art d'aujourd'hui tenant moins à la nature conventionnelle de ses produits qu'à la façon dont on l'inscrit dans des contextes architecturaux, sociaux ou idéologiques successifs […] » (par exemple dans *GMV, Is There Any Ghislain Mollet-Viéville ? (Information ou fiction ?)*, op. cit., – sans pouvoir m'aider d'une pagination, je me vois contraint de renvoyer mon lecteur vers la page portant pour titre « Je n'ai rien à exposer et c'est ce que je suis en train de vous exposer »).

Un philosophe semblerait être particulièrement attentif à ces questions : Jean-Pierre Cometti[128].

Dans *Art et facteurs d'art, Ontologies friables*, publié en 2012[129], Cometti tente de faire un point rigoureux sur la notion, pour lui hautement symptomatique, d'ontologie. *Art et facteurs d'art* forme les bases d'un débat dont on ne serait peut-être qu'au début, et qui est résumé de façon remarquable dès la 4e de couverture : « La place de l'art dans le contexte actuel de la culture rend de plus en plus improbable le postulat philosophique traditionnel selon lequel les arts jouiraient d'un régime ontologiquement séparé les mettant à l'abri des contingences et des intérêts qui caractérisent les autres pratiques humaines. L'autonomie artistique ne doit pas seulement faire face à l'ambiguïté des rapports que l'art a noués avec l'instance publique et le marché ; il lui faut également compter avec des modes de production et de reconnaissance qui excèdent de beaucoup la sphère propre de l'"œuvre" au sens traditionnel du terme. C'est cet excès qui devrait nous conduire à réintégrer dans l'usage du mot "œuvre" la diversité des facteurs qui en conditionnent l'émergence, l'efficace et la légitimation dans le champ culturel et social. » En note de bas de page correspondant à ce passage, Cometti ajoute un commentaire à plus d'un titre éclairant : « Les pratiques artistiques se laissent caractériser, pour une large fraction d'entre elles, par une propension à intégrer à la substance des œuvres des éléments primitivement exogènes qui excèdent leur autonomie présumée. » Voici ce qui vient renforcer ce que j'avançais en tout début de cette sous-partie, à savoir qu'artistes et amateurs d'art ne peuvent plus, en l'état actuel des choses, se prévaloir d'une prétendue autonomie de l'œuvre. À ce sujet, Cometti parle même d'un « "mythe" de l'autonomie artistique »[130] qui, bien qu'il ne puisse être écarté aussi facilement qu'on pourrait le penser, doit nous servir de contrepoint (dans la perspective du philosophe) pour penser ce que « l'œuvre vivante » devrait être, à savoir, principalement, « [une] relation » rendue possible grâce à l'œuvre et renvoyant une ou plusieurs personnes vers « des conditions de compréhension et de sens qui ne peuvent être complètement dissociées d'un vaste contexte non artistique de croyances, d'habitudes, d'apprentissages et de vie »[131].

Dans ces lignes, il semblerait que Cometti replace, d'une certaine façon, l'œuvre d'art sous le signe du relatif[132]. L'œuvre d'art serait vivante surtout parce qu'elle est apte à mettre en « relation » plusieurs termes étrangers à elle. Le philosophe semblant vouloir par là indiquer

---

[128] Qui s'en étonnera ? Robert MUSIL, John DEWEY ou encore Nelson GOODMAN constituent pour une grande part la filiation dont il a choisi de descendre.

[129] COMETTI, Jean-Pierre, *Art et facteurs d'art, Ontologies friables*, Presses Universitaires de Rennes, UHB Rennes 2 – Campus de la Harpe, Rennes, 2012. Le passage en question est emprunté à l'introduction de l'ouvrage (op. cit. p. 7). Cometti est professeur honoraire à L'université de Provence. Il est très connu, notamment, pour sa lecture singulière de *L'homme sans qualités* (op. cit., son introduction dans cet ouvrage, pp. 7-27).

[130] *Art et facteurs d'art, Ontologies friables*, op. cit. p. 35 (c'est le titre d'une partie consacrée à cette question).

[131] *Art et facteurs d'art, Ontologies friables*, op. cit. ibidem. On voit là ce que Cometti emprunte et « doit » à *L'art comme expérience* de Dewey, qu'il cite d'ailleurs juste après en le coiffant avec cette belle phrase : « Autrement dit, *l'expérience* de l'art plaide contre *l'autonomie* de l'art. »

[132] Concernant l'acceptation de relatif que je fais dans ce passage, je renvoie au « sens C » du mot tel que défini de façon quelque peu radicale par LALANDE dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (op. cit. p. 910) : « Qui ne consiste qu'en relations. » Lalande ajoute en note : « […] le mot *relatif* s'oppose au mot *absolu* (au sens C), trop souvent dans le langage courant […] tout à fait à tort, l'on en vient fréquemment à lui faire signifier ce qui n'est pas intégralement, intrinsèquement, absolument connu […] c'est confondre indûment relatif avec inadéquat, ou même avec implicite par opposition à explicite ou exhaustif ». Relativement à l'hypothèse de Cometti, je serais tenté de pousser encore le bouchon en avançant que l'œuvre d'art qui s'est libérée de sa dimension objectale (de sa dimension d'objet fini), ne consistera plus qu'en relations. Mais prendre la chose par ce bout là donnerait trop d'importance à la thèse de Nicolas BOURRIAUD dont l'évocation, superflue, sert à clore *Art et facteurs d'art, Ontologies friables*.

qu'à son stade d'avancement, la pratique de l'art pourrait renoncer à sa quête d'absolu, admise sur la base d'une conception de l'œuvre qui postulait qu'elle était autonome, qu'elle disposait naturellement d'un « en soi », ou même d'une intériorité.

Au plus extrême, en partant des propos que développe Cometti dans *Art et facteurs d'art*, il s'agirait de soutenir un anti-essentialisme qui rejetterait tout ce que l'œuvre d'art pourrait avoir d'intrinsèque, d'en propre[133]. Cet anti-essentialisme est, en réalité, sporadiquement, depuis longtemps à l'œuvre dans le champ de la création contemporaine : il s'exprime au travers de postures globalement héritées des avant-gardes et qui se prévalent du processus (contre l'objet d'art fini) de l'éphémère (contre la permanence), ou encore de la méthode (aussi folle soit-elle, contre le message ou la signification)[134].

Les fondements d'une conception essentialiste de l'art sembleraient s'être fissurés (et ceci va concerner la partie qui va suivre) dès lors que certains artistes ont proposé des œuvres qui, manifestement, semblaient totalement dénuées d'intériorité (ce type d'œuvres, a toujours à la fois quelque chose du *support* et de la *dépouille*, et peut être perçu soit comme le symbole d'un essor ou au contraire comme le signe d'une mort imminente ou déjà consommée).
En première ligne, le readymade, bien entendu, pourrait faire figure de parangon : sans Marcel Duchamp et la connaissance dans les moindres détails et dans une acceptation très large du terrain qu'il a choisi pour mener ses actions, le porte-bouteilles serait un sèche-bouteilles et rien d'autre, autrement dit, il serait détenteur de rien d'autre que de sa fonction, que de son utilité, et serait, sur le plan de l'art, en quelque sorte « vide », parce que dénué de qualités artistiques. Face au readymade, n'est-on pas en droit de convenir que rien de ce qui fait son « mystère » (si mystère il y a, ce qui n'est pas gagné) ne peut être puisé dans son intériorité ? Semblant totalement dénué de qualités intrinsèques, le readymade nous renvoie fatalement vers ce qui lui est associé[135]. Vers ce qui lui est extrinsèque, Cometti écrit « exogène », à savoir « les modalités de sa conception, de sa réalisation, de sa circulation, de sa réception »[136], et j'en oublie très probablement.
Pour revenir maintenant à l'hypothèse qui donnait son sens à cette sous-partie et qui trouve son utilité dans mon développement général dédié à « la figure de l'artiste en quête de

[133] Rappelons que l'anti-essentialisme est une tendance massivement représentée dans les *Gender Studies* et qu'il prend des formes multiples dans le cadre des recherches féministes les plus contemporaines. Jean-Pierre Cometti traite les questions de ce qui est intrinsèque à l'œuvre d'art dans un autre de ses ouvrages : *L'Art sans qualités* (COMETTI, Jean-Pierre, *L'Art sans qualités*, éditions farrago, Tours, 1999). Dans ce livre, le fait que l'auteur aborde la pratique de l'art (mais aussi les produits qui en sont issus) au travers de *l'indéterminé* ne fait rien pour arranger les choses, puisque ce à quoi il tente de nous familiariser ne semblerait, comme son nom l'indique, pouvoir être décrit de façon précise d'une quelconque manière ! Plus équivoque, à mon sens, qu'*Art et facteurs d'art*, *L'Art sans qualités* pourrait faire figure d'esquisse préparatoire si l'on n'y décelait un goût formidable pour le négatif, presque gnostique, dont est exempt *Art et facteurs d'art*. L'anti-essentialisme, dans cet ouvrage de la fin du millénaire, s'exprime au travers de l'emprunt que Cometti fait à MUSIL et qui constitue le moyeu du livre : « L'absence de qualités, l'*Eigenschaftslosigkeit*, mot qui signifie l'absence de caractères *propres*, peut être vécue comme une malédiction , une aspiration ou une chance […] en faire une aspiration […], c'est se donner pour but un rapport au monde débarrassé, *désencombré*, des conventions et des attributs superflus qui s'opposent, comme autant d'entraves, à un commerce plus authentique avec les êtres, les choses ou avec Dieu […] ce que marque l'absence de qualités, dans ce cas précis, est à peu près l'équivalent de ce que Musil appelait *l'amorphisme humain*, la vanité d'une *essence* présumée, quelque chose comme une ontologie neutre pouvant également rappeler ce que Pascal écrivait à propos du Moi » (*L'Art sans qualités*, op. cit., pp. 10-11). « Vanité » (d'une *essence* présumée) étant ici à entendre dans le sens de ce qui est sans valeur.
[134] Par exemple au sein de La Biennale de Paris ! Dans les faits, c'est un peu plus compliqué.
[135] « Le porte-bouteille a été signé et Marcel DUCHAMP y a rajouté des phrases ou des dates, il n'est pas exposé au sol mais légèrement en lévitation. Tout cela n'est pas non plus anodin. » (Ghislain MOLLET-VIÉVILLE, tandis que nous évoquions ensemble ce passage de mon mémoire !)
[136] De nouveau, j'emprunte l'expression à Ghislain Mollet-Viéville.

reconnaissance », nous pourrions récapituler certains des points évoqués précédemment, en tentant de les acérer quelque peu :

Concernant l'œuvre d'art :
Discréditée sur le plan de son autonomie, de plus en plus déniée sur le plan de son intériorité (ou de ce qu'elle aurait en propre), l'œuvre d'art nous demande d'être à présent plus que jamais pensée dans un tout et nous enjoint de tenir compte d'un très grand nombre de facteurs qui lui sont extérieurs. Et ceci, sans aucun doute, parle également de dématérialisation de l'œuvre d'art. Dans un texte intitulé « Esthétique situationnelle »[137], l'artiste Victor Burgin écrit ceci : « Cage est optimiste lorsqu'il affirme : "Nous nous débarrasserons de la propriété en lui substituant l'usage" [car] les attitudes à l'égard des matériaux en art restent amplement dominées par les lois de la consommation ostentatoire, et la quincaillerie d'art commercial continue à s'amonceler tandis que les objets utilitaires, dont la beauté eut jadis pu être considérée comme la preuve décisive de l'existence de Dieu, se déversent en une profusion inouïe des cornes d'abondance automatisées de l'industrie. […] L'artiste est enclin à se voir non comme un créateur de nouvelles formes matérielles, mais plutôt comme un coordinateur de formes existantes, ce qui l'autorise, s'il en décide ainsi, à soustraire les matériaux à l'environnement. »

Concernant le récepteur de l'œuvre d'art :
Dans ce tout, fuyant, diffus, mais surtout difficile à hiérarchiser, grandes sont les chances pour qu'à la figure de l'artiste, directement ou indirectement, soit accordée un rôle prédominant. L'œuvre d'art en perte d'ontologie renforce la figure de l'artiste

Enfin, pour ce qui est de l'artiste :
Pour composer avec ce « nouveau » statut de l'œuvre d'art qui a fait passer cette dernière de l'état de « contenant d'une substance supposée » à celui de « coquille vide » en la poussant toujours plus à incarner une espèce d'interface faite exclusivement de relations, l'artiste peut faire un choix entre plusieurs options.
Fréquents sont les cas où celui-ci prétend tout bonnement (parfois en s'illusionnant lui-même) être le centre du tout. Dans ce cas de figure, qui est probablement celui qu'on trouve le plus souvent et qui renvoie à l'image des vases communicants, plus l'œuvre d'art semble dénuée d'intériorité et plus l'artiste a l'opportunité d'attirer sur lui toute l'attention[138]. Il n'est pas utile de mentionner que ce cas de figure, qui revient un peu à une aubaine, entraîne fréquemment les amateurs des œuvres de tels artistes – ils en redemandent ! – à gravir quelques sommets sur les montagnes du narcissisme le plus exacerbé. Suivant une logique presque inversée, nombre d'autres artistes cherchent à l'encontre à contrebalancer ou mieux, « à faire parler » le processus de « désontologisation » de l'œuvre d'art. Par exemple en livrant la conception ou l'exécution de leur travail à d'autres (relative passation de pouvoir), ou encore en tentant d'octroyer à la notion de contexte le maximum de force, ou encore, pour parler de façon beaucoup plus générale, en profitant de ce beau coucher de soleil pour emmener l'œuvre d'art là où elle n'avait encore jamais mis les pieds, faute de s'être crue pleine[139].

---

[137] HARRISON, Charles et WOOD, Paul (éd.), *Art en théorie 1900-1990, Une anthologie* (1992), Traduction française sous la direction d'Anne Bertrand et d'Anne Michel, éditions Hazan, Paris, 1997, page 960.
[138] WARHOL et ses boîtes *Brillo* ou *Campbell*.
[139] Tous ces cas de figure demanderaient à être scrupuleusement explorés, ce qui ne sera pas envisageable ici, faute de place. L'artiste conscient de ce « gonflement de la figure du créateur » provoqué par la mise en crise de « l'en soi » accordé à l'œuvre d'art pourra tenter de rétablir un équilibre : la boursouflure sera compensée par un lâcher prise.

À présent que sont derrière nous ces considérations abstraites sur le devenir de l'œuvre d'art, il serait profitable de nous en tenir à un seul exemple. J'ai choisi celui d'Yves Klein, pour présenter un cas de figure qui pourrait, dans cette perspective consacrée à la quête de reconnaissance, s'avérer paradigmatique. Je pense à une œuvre en particulier, celle que Klein a intitulé la *Cession des zones de sensibilité picturale immatérielle* dont l'activation démontre, à mon sens, que le vide laissé par l'œuvre d'art dénuée de substance (d'intériorité ou d' « en soi ») s'est rempli de l'artiste et de la figure qu'il incarne.

Le vide dans son rapport à la reconnaissance, quand l'UNESCO se mêle du statut de l'artiste

À l'origine, je projetais, dans cette nouvelle sous-partie de *Portrait de l'artiste en « homme des foules »*, de traiter, directement à la suite de tout ce que j'ai pu avancer relativement à l'idée d'un abandon progressif de la dimension ontologique de l'art (qui reviendrait, quelque part, à une forme d'anti-essentialisme appliqué à l'œuvre d'art et qui renforcerait, comme une espèce de contrepartie ou de supplément, la figure de l'artiste), de traiter un exemple.
Celui d'Yves Klein qui, au travers des « règles rituelles » imaginées par lui pour accompagner la *Cession des zones de sensibilité picturale immatérielle*, prouverait, d'une certaine façon (en tous cas, telle est mon hypothèse) qu'au centre d'un dispositif artistique où figure une « absence de » (que le récepteur, selon les cas, pourra interpréter comme un « nihil » ou encore un « inaccessible », ce second terme étant très probablement celui vers lequel Klein prétendait vouloir renvoyer son public), la figure de l'artiste revient nécessairement en force, et tient lieu de reste incompressible, de prise incontournable, sur laquelle l'attention n'en finira pas de vouloir s'accrocher[140].

Pour agrémenter cette hypothèse, dès lors, je comptais m'appuyer sur un article de Michel Gauthier[141] : « l'erreur de Klein », écrit Gauthier, « est d'avoir pensé que l'immatérialité était la parade idéale contre la réification », à quoi, pour faire valoir mon point de vue, j'aurais aimé ajouter que Klein n'avait certainement pas non plus présumé que sa personne prendrait rapidement le pas sur l'« inaccessible » mis en jeu soi-disant dans la *Cession des zones de sensibilité picturale immatérielle*. Ou alors était-il véritablement conscient du fait que dans son cas, l'absence de tangibilité à l'endroit de l'œuvre d'art était seulement rendue possible par un « dire », presque intégralement fictionnel, magnifiant la figure de l'artiste ?

---

[140] J'aurais pu écrire « où figure un vide » mais alors une confusion aurait pu s'installer entre la *Cession des zones de sensibilité picturale immatérielle* que j'évoque et ce qu'on a surnommé à tort le « vide » (1958) chez Iris CLERT, j'y viendrai brièvement lorsqu'il sera question de Laurent LE BON.

[141] GAUTHIER, Michel, « Tino Sehgal : la loi du *live* » (op. cit.). Voici le passage sur lequel je souhaitais me pencher : « Automne 1959 : *une intention picturale* puis *une zone de sensibilité picturale non stabilisée*, 20 grammes d'or fin contre un *reçu* signé. Toutefois Klein constate très vite que lesdits reçus sont devenus les œuvres ; certains des premiers collectionneurs les ont d'ailleurs encadrés. Aussi mettra-t-il au point des *Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle* qui stipulent que l'existence d'un reçu annule *toute l'authentique valeur immatérielle de l'œuvre*. Le collectionneur devra *brûler solennellement son reçu* – ses nom, prénom, adresse et date de l'achat demeurant toutefois inscrits sur le talon du carnet à souche des reçus. Parallèlement, l'artiste doit, *en présence d'un Directeur de Musée d'Art, ou d'un marchand d'Art connu, ou d'un Critique d'Art, plus deux témoins, jeter la moitié du poids de l'or reçu à la mer, dans une rivière ou dans un endroit quelconque dans la nature, où cet or ne puisse plus être récupéré par personne*. » Ghislain MOLLET-VIÉVILLE et moi avons, en 2010, pour la Revue « Critique » (N°759-760, op. cit.), longuement commenté cet article. J'évoque ce fait précédemment dans mon mémoire, à quelques peu de pages de l'endroit où mon lecteur se trouve actuellement.

Mais le « déroulé » de mon mémoire « me parle » et m'indique qu'il serait à présent peut-être plus judicieux de faire un pas en arrière, de choisir d'abandonner Yves Klein pour revenir, une fois encore, à ce que pourrait être (ou ne pas être) la figure de l'artiste, en reposant une nouvelle fois encore plus abruptement la question : « Qu'est-ce donc que cette figure ? »[142].
À cet endroit de mon développement, et compte tenu de tout ce que j'ai pu avancer précédemment en m'appuyant sur un grand nombre d'auteurs, je répondrais « presque rien », « l'artiste n'est presque rien, hormis sa volonté de reconnaissance ».

La quête de reconnaissance est le propre de l'artiste
Pas plus tard qu'hier[143], dans le cadre de l' « Interface », séminaire organisé à la Sorbonne par Richard Conte et Jacinto Lageira, le philosophe Paul Audi intervenait.

Visuellement, un court bonhomme ayant tellement fait travailler ses idées dans tous les sens que l'assemblée, professeurs, étudiants, lettrés, à l'issue de la rencontre, alla jusqu'à prétendre avoir été subjuguée par un si haut niveau de cohérence. Rejetant le projet de lire une conférence, Audi avait demandé à ses hôtes de lui poser durant deux heures des questions sur ses sujets de prédilection. Une méthode judicieuse qui conféra un maximum de vie à cette allocution.

Un des points importants soulevés à l'occasion de cette intervention portait sur un texte intitulé « Recommandation relative à la condition de l'artiste ». Daté du 27 octobre 1980 (et agréé seulement en 1997), ce texte avait été produit dans le contexte d'un « Congrès mondial sur l'application de la Recommandation relative à la condition de l'artiste » organisé par l'UNESCO et interrogeant le statut de l'artiste[144], en vue de protéger ses intérêts.

Un extrait de ce texte doit figurer ici, me semble-t-il, pour la raison suivante, il illustre à merveille mon propos en insérant la notion de reconnaissance au cœur même de ce que serait la « définition de l'artiste » que propose l'UNESCO. Je cite :

« I. Définitions
Aux fins de la présente Recommandation

1. On entend par « artiste » toute personne qui, crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recréation d'œuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et

---

[142] Quitter ainsi mon plan a, dans cadre, un autre intérêt : celui de faire valoir l'idée qu'un artiste qui rédige un mémoire peut s'accorder quelques libertés !
[143] C'est-à-dire le 16 janvier 2013.
[144] Je cite le début du texte, qu'on trouve facilement sur Internet :

« La Conférence générale de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, réunie à Belgrade du 23 septembre au 28 octobre 1980, en sa vingt et unième session,

Rappelant qu'aux termes de l'article premier de son Acte constitutif, l'Unesco a pour but de contribuer au maintien de la paix et de la sécurité en resserrant, par l'éducation, la science et la culture, la collaboration entre nations, afin d'assurer le respect universel de la justice, de la loi, des droits de l'homme et des libertés fondamentales pour tous, sans distinction de race, de sexe, de langue ou de religion, que la Charte des Nations Unies reconnaît à tous les peuples,

Adopte ce vingt-septième jour d'octobre 1980 la présente Recommandation […] »

qui est reconnue ou cherche à être reconnue, en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque. »

Comme Audi le remarquait dans sa conférence, il semblerait d'une part que le texte tienne assez rigoureusement compte de postures telles que celles de Marcel Duchamp (« participe par son interprétation » semblerait renvoyer très directement au readymade), de Sherry Levine (dans l'approche initiale qu'elle pouvait avoir à laquelle semble bien renvoyer ce « la recréation d'œuvres d'art », on pense également à la notion aujourd'hui de plus en plus usitée de « reenactment ») ou encore d'Allan Kaprow ou même de Joseph Beuys (pour ce qui est de « sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie »). Audi soulignait également que « qui contribue ainsi au développement de l'art et de la culture » représentait la partie la plus sombre de cette définition qui, sous couvert d'objectivité, n'en tentait pas moins de rattacher l'acte créateur à la culture, ce qui, pour le philosophe, impliquait que l'artiste voulant épouser au plus juste cette définition doive en passer par l'abandon d'une grande partie de son autonomie, une autonomie rudement gagnée, comme on sait.

Mais le fragment qui nous intéresse ici est bien entendu le suivant : est artiste « toute personne qui est reconnue ou cherche à être reconnue, en tant qu'artiste ». Comment décrypter au mieux ce passage ? Ce qui devrait en être dit, dans le contexte de ce mémoire, c'est que la figure de l'artiste n'est presque jamais dissociée de la notion de reconnaissance, et c'est tellement vrai, que lorsqu'un grand nombre de personnes se mettent au travail pour tenter de définir ce que serait l'artiste, ils ne manquent pas, preuve à l'appui, de faire figurer la notion en très bonne place dans cette définition. Artiste et reconnaissance cohabitent nécessairement.

Mais alors, sans reconnaissance, pourrions-nous dire que toutes les conditions dont l'artiste a besoin pour exister sont réunies ?

Ou bien, faut-il qu'il y ait toujours une part de reconnaissance ? Et dès lors, comme je tente de l'affirmer depuis le début de ce mémoire, la notion même de reconnaissance ne jouerait-elle pas un rôle beaucoup plus grand qu'on le supposerait dans la pratique de l'art ? Rappelons ce que j'écrivais plus haut, à savoir que selon moi « l'artiste n'est presque rien, hormis sa volonté de reconnaissance ».

C'est un peu comme si cette vieille histoire d'un « art désintéressé » nous hantait encore au point de ne pas pouvoir réaliser combien la question du rapport au monde importe dans la balance, et du point de vue de la psychologie de l'artiste (point que j'ai brièvement développé lorsque j'évoquais le travail d'analyse d'Axel Honneth portant sur « l'adoption de la perspective d'autrui »[145]).

Au fond, de cette intervention d'Audi (intervention dont l'évocation ici s'est substituée à ce que je voulais dire sur les liens singuliers qui me sembleraient exister entre le vide et la reconnaissance), je retiens principalement ceci : que la notion de reconnaissance n'a pas encore été assez mise au travail dans ces pages, qu'il est nécessaire d'y revenir de nouveau pour définir au mieux le terrain sur lequel pourra croître ce que j'intitule le « TOURNANT HOSTILE ».

[145] Dans la même partie, précédemment, « Conduites et stratégies vampiriques, l'Agoraphagie ».

LA RECONNAISSANCE DE A À C[146]
Une microtypologie des formes de reconnaissances

Être reconnu, « Was ist das? »

Pour nombre d'artistes, rien ne semblerait importer comme la reconnaissance.
Nous supposons que cette nature « homme des foules » de l'artiste trouve en partie sa source dans le fait que l'artiste soit justement celui qui, dans l'âge adulte, plus que tout autre, juge qu'il est capital (voire inéluctable) de tenir compte du point de vue de l'autre (perspective de la seconde personne, indispensable « pour qu'émerge la pensée symbolique »[147]).
Or tandis que nous pourrions naturellement supposer que la majeure partie de l'attention d'un artiste doive être captée par son œuvre en perpétuelle élaboration, il s'avère, en étudiant le terrain, que celle-ci est plus souvent monopolisée par « l'indice de popularité » que cet artiste saura recueillir auprès du monde de l'art et des médias. Jeudy n'écrivait pas autre chose.

Dans cette brève sous-partie, je souhaiterais passer en revue quelques unes des formes de reconnaissance de l'artiste (modèles ou même archétypes) qui abondent dans le champ de l'art contemporain ou plus généralement dans celui de l'Industrie Culturelle. Autant dire une énumération qui nous permettra de mettre à plat, provisoirement, ce qu'on entend par « être reconnu ».

« Être reconnu », d'après le Larousse, c'est être « Admis comme ayant une vraie valeur : *Un écrivain reconnu.* », et, selon le dictionnaire Universalis, c'est être « Admis comme ayant une vraie valeur, pour le plus grand nombre. ». Il est instructif de remarquer qu'à la seconde définition d' « être reconnu » (celle d'Universalis) s'ajoute « par le plus grand nombre » qui, mine de rien, oriente la notion de reconnaissance vers celle de popularité (« Fait d'être connu, aimé du plus grand nombre ») ; pour le Larousse, il semblerait donc qu'« une vraie valeur », puisse s'obtenir auprès de quelques peu d'esprits seulement, tandis que pour Universalis, il semblerait que la reconnaissance ne puisse s'obtenir qu'auprès du plus grand nombre.
Premièrement, à la lecture de ces deux définitions, on reconnaîtra sans mal que l'expression « une vraie valeur » pose d'infinis problèmes[148] : qu'est-ce qu'une vraie valeur ? Combien de temps perdure-t-elle ? Quelles sont ses chances de rester identique à elle-même ? Autrement dit une meilleure définition de ce qu'est la reconnaissance ne devrait-elle pas tenir compte d'une temporalité, d'un processus ?
D'autre part, lorsque nous tentons de l'étudier scrupuleusement, la notion même de reconnaissance est d'une sorte si diffuse, si fuyante qu'elle semblerait impossible à enfermer dans des cas de figure ou des exemples aboutis (chacun traverse différentes natures de reconnaissance au travers d'une existence, ce qui ne va pas pour simplifier les choses ; « De qui est-on reconnu ? » impose également de devoir définir des degrés et de rattacher la notion même à des groupes, « Qui reconnaît qui ? » etc.).
Eu égard aux lacunes qui sembleraient fatalement reliées à la notion même de reconnaissance et que je viens d'évoquer, amusons-nous à dresser un inventaire qui recueillerait, de façon plutôt légère, quelques unes des formes archétypales qu'emprunte la reconnaissance. Pour

---

[146] « Pourquoi diable de A à C ? » Parce que je me sentirais bien incapable de prétendre définir tout à fait la notion ! Une nouvelle fois, je vais tenter de me fier à mon ressenti.
[147] Axel HONNETH, toujours.
[148] Même au travers de ses mots les plus rudimentaires, la terminologie est en permanente évolution. « Commissaire » comme « Personne responsable de la conception, de l'organisation et du déroulement d'une exposition » est entré dans le vocabulaire le 16 septembre 2006 (Source : Journal officiel / Commission générale de terminologie et de néologie / www.franceterme.culture.fr).

installer le protocole de ce que serait cet inventaire, deux termes, en particulier, me semblent décisifs et doivent pour cette raison prendre place aux côtés du mot *reconnaissance*, pour lui donner tout son sens : la *richesse* (ou ce qu'on pourrait appeler « la reconnaissance en argent ») et la *célébrité* (j'aurais également pu choisir le *renom*, pour qualifier cela).

Richesse et *célébrité* donnent lieu à d'infinies variations, que nous allons à présent passer en revue, sans tenter de trop nous attarder[149]. Deux termes qui d'une part connaissent des intensités très diverses, selon les cas de figure, et qui d'autre part se teintent d'une certaine coloration selon que l'artiste pris pour référence suscite l'approbation ou la désapprobation, l'admiration ou le dégoût et ainsi de suite. Soit : *richesse* et *célébrité*, et troisièmement une *qualification* peu éloignée d'un « j'aime » ou « j'aime pas » ou encore d'un « j'y crois » ou « j'y crois pas », qui renvoie à tout ce que j'ai pu avancer plus haut relativement à l'idée de croyance (« captivation », « exaltation », état de blocage) lorsqu'il est question du goût.
Je tente ci-après de n'impliquer dans cette énumération aucune dimension morale[150], car il me semble que pour ce qui est de juger les artistes, il faut que chacun voit midi à sa porte.

MICROTYPOLOGIE DES FORMES DE RECONNAISSANCES[151] :

Riche et célèbre et suscitant l'admiration[152] :
Au hasard : Charlie Chaplin, Joseph Beuys, Gerhard Richter. Ou encore Bret Easton Ellis. Il n'y a qu'un Guy Debord pour détester Chaplin ! Et que la revue « artpress » pour détester Beuys. Ces artistes font l'unanimité, en plus d'être riches et d'être en permanence cités.

Riche et célèbre et suscitant la désapprobation :
Arman, pourrait être cet artiste là[153]. On pense aussi à Ben Vautier (dit Ben) en ce sens que la majorité de ses « partisans d'origine » ont rejeté vertement sa « seconde carrière », considérant le fait « trivial » que celle-ci aurait surtout été employée à retirer les plus gros bénéfices imaginables d'une signature. Ben s'est discrédité, incontestablement : il est célèbre, vraiment loin d'être pauvre (il faudrait vérifier !) mais rares à l'heure actuelle sont ceux qui le tiennent en vrai respect[154]. Nombre d'autres artistes, de Damien Hirst à Lady Gaga, habitent cette seconde catégorie qui va parfois jusqu'à marier le fait qu'un/e artiste vive dans le luxe tout en luttant contre une image de sa personne extrêmement dégradée (j'évoquais le cinéaste d'origine allemande, Uwe Boll, dans l'introduction de ce mémoire, véritable punching-ball

---

[149] Rien ne « ragoule » (n'écœure) comme des considérations anecdotiques de cette nature. Cela dit le sujet de mon mémoire m'impose d'en passer par de telles études concrètes au centre desquelles surgira en permanence la suivante question : « À partir de quel moment peut-on dire que quelqu'un est reconnu et pourquoi ? ». Il s'agit là en tout et pour tout de laisser saisir des tendances que chacun aura par la suite, s'il le souhaite, le loisir de mieux définir et d'approfondir.
[150] Il y a plus difficile que tenter de se dégager d'une perspective morale : c'est laisser entendre qu'une analyse pourrait se situer en dehors d'une telle perspective. Je reviens sans cesse sur cette affaire de morale, considérant que la chose est nécessaire, puisqu'il semblerait que je sois incapable de trouver les moyens de m'en débarrasser.
[151] On l'a deviné, pas un des exemples que je fournirai pour illustrer ces catégories n'aura valeur de paradigme. Pour chaque catégorie, des dizaines d'exemples pourraient être promptement cités. Ce qui est avéré, c'est que tout ceci devrait être autrement plus fouillé pour accéder à l'éventualité d'être désopilant ou étrange. Tout ceci parle des destins, ces forces que personne ne peut se vanter de bien tenir en main.
[152] Il va sans dire, « suscitant "ceci" ou "cela" d'une façon générale ». Et c'est tout aussi vrai des catégories qui vont suivre.
[153] Tel qu'il est présenté dans le film documentaire de Jean-Luc LÉON consacré aux NAHON, *Un marchand, des artistes et des collectionneurs*, diffusé en 1996 sur une grande chaîne à une heure de grande écoute.
[154] « Je ne considère pas qu'il y ait une si grosse différence entre le Ben des débuts et celui d'aujourd'hui. » (Ghislain MOLLET-VIÉVILLE à l'occasion d'une conversation que nous avons pu avoir sur Ben en avril 2013)

sur lequel la critique cinématographique s'entraîne à boxer, qui rentre très exactement dans ce cas de figure).

Célèbre et suscitant la jalousie et donc éventuellement la désapprobation :
C'est l'enclave des enfants gâtés. Là se trouvent les personnes que d'aucuns peinent à respecter, parce que pour celles-là, les choses ne sembleraient pas avoir été trop pénibles ou humiliantes entre le jeune âge et la réussite : Franck Stella, Yoko Ono ou Louise Bourgeois, Sophie Calle ou Jeff Koons.

Pauvre et célèbre et suscitant l'admiration :
Ici un cas de figure notoire pourrait être incarné par le cinéaste américain Orson Welles (1915-1985), mondialement célèbre pour son brio intellectuel et son grand talent (on lui a reconnu très tôt du génie)[155], mais par ailleurs relativement démuni tout au long de sa carrière improbable et devant parfois faire d'infernales concessions (comme jouer dans de mauvais films, Welles pourrait être rapproché en cela de John Cassavetes, ou plutôt l'inverse, Cassavetes venant bien plus tard que Welles !). De très nombreux artistes, auteurs etc. entrent dans cette catégorie, parmi lesquels nous pourrions citer tout autant l'autrichien Otto Muehl que le « fluxahuri » Robert Filliou, ou encore l'écrivain Robert Musil (il prend beaucoup de place dans ce mémoire), qui n'a connu de toute son existence qu'un succès commercial relatif à ses débuts, en 1906, à l'occasion de la parution de *Les Désarrois de l'élève Törless* et est petit à petit tombé dans l'oubli (*Pauvre et célèbre puis Pauvre et inconnu puis Célèbre et suscitant l'admiration* lui conviendrait donc mieux !).

Pauvre et célèbre et suscitant la compassion :
Je me souviens d'une conférence, donnée par le peintre Robert Combas[156] à l'Université de Paris 8, dans les années 90 (environ trois ans après une grande exposition de l'artiste organisée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, intitulée *Du simple et du double*, soit autour de 1996). Je dirais que cet artiste, à ce moment là (il me semble que sa situation a de nouveau considérablement bougé depuis), entrait de façon idéale dans la case créée de manière quelque peu artificielle ici. Pauvre, il l'était devenu, en raison du fait de n'avoir pas bien su gérer les gains immenses générés de tous côtés à partir de sa production (galeries de premier plan le vendant à tour de bras, salles des ventes etc.). Il avait confié à l'assistance que son usage habituel de drogues très onéreuses avait fini par démolir complètement ses plans d'investissement (un épisode dantesque avec l'artiste américain Jean-Michel Basquiat, déjà

[155] « 30 octobre 1938, diffusion de *La Guerre des mondes*, d'après le roman de H. G. WELLS. L'arrivée des Martiens captive neuf millions d'auditeurs, et déclenche une forte panique. La célébrité est immédiate. » (« Orson Welles, Repères chronologiques », dans Universalis 2012)

[156] « (1957-) Prise dans le courant de la *Figuration libre*, la peinture de Robert COMBAS fut l'objet de débats passionnés au tournant des années 1980. À plus d'un titre cependant, cette œuvre protéiforme se distingue du « retour à la peinture » qui caractérise cette époque. Robert Combas s'est toujours méfié des étiquettes que l'on a posées sur son art. De la *Figuration libre*, il ne conserve que l'épithète « libre » ; de l'art brut, il ne conserve que « brut ». De l'art brut, il revendique la pureté ; de la *Figuration libre*, l'impureté. » (Bernard MARCADÉ, article « Robert Combas » dans l'Encyclopédie Universalis 2012) Au moment où j'étais étudiant à l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris (ENSBA), Combas incarnait de façon brillante, ostentatoire presque (ce, on l'imagine, bien malgré lui) « l'exemple à ne pas suivre ». Des artistes très influents alors sur la scène internationale comme Anselm KIEFER ou encore Jannis KOUNELLIS avaient critiqué publiquement de façon assez sévère ce « retour des artistes français à la peinture » (on comparait souvent la *Figuration libre* à l'émergence du courant italien et représenté par des artistes tels que Sandro CHIA, Francesco CLEMENTE, Enzo CUCCHI, intitulé *Trans-avant-garde* par le critique d'art Achille Bonito OLIVA). On a compris que Combas sert ici uniquement d'exemple puisque je me sens pour le moins tout à fait étranger aux productions de cet artiste dont, soit clarifié au passage, la côte avait été divisée par six au moment où il nous parlait.

mort au moment de ladite conférence[157], à qui il aurait fait faire dans ce temps là un tour des « bars à drogues » les plus extrêmes de la capitale française, virée qui aurait eu pour conséquence des dépenses entièrement aberrantes). Célèbre, Combas l'était encore certainement à ce moment là. Mais il m'a semblé à l'occasion de cette conférence que l'auditoire était touché par le peintre moins en raison de ses compétences artistiques (il avait d'ailleurs montré très peu d'œuvres, quelques diapositives, je crois) que pour le fait qu'il incarne si bien une victime de « la chienne de vie ».

Riche et inconnu et suscitant l'admiration d'un réseau spécifique :
Beaucoup d'artistes se situeraient dans cette case qui marie d'importants revenus à une reconnaissance des plus modestes ou seulement perceptible dans des réseaux ultra spécialisés, rattachés à des secteurs spécifiques du monde du travail. Tel peintre ou sculpteur fournit des chambres d'Hôtels de luxe basés sur la côte d'azur. Telle artiste conçoit des « portraits de l'entreprise », autrement dit des œuvres collectives réalisées avec les employés et soumises à divers cérémonials. Les artistes représentatifs de ce cas de figure peuvent être connus et grandement appréciés de milieux restreints, voire être des stars sans que rien d'eux ne soit perceptible depuis l'extérieur du réseau où ils œuvrent. On trouve leurs noms sur Internet, en faisant des recherches sur des œuvres de cette nature, dédiées, pour ainsi dire, à occuper des rôles précis dans des alvéoles précises. En citer ici quelques uns risquerait de faire très peu de sens.

Pauvre et inconnu et suscitant l'effroi :
C'est ici qu'on trouve « l'homme du souterrain »[158], celui qui « rame » (comme on dit) toujours et encore, sans que la chance ne tourne jamais en faveur de ses initiatives. C'est la route pénible et cahoteuse qu'emprunteront la plupart des artistes n'appartenant pas au nombre extrêmement restreint de ceux qui, parmi les quelques milliers d'artistes recensés en France par la Maison des Artistes, sont très loin de vivre de leur travail. Les artistes authentiquement pauvres et inconnus sont si bien cachés que c'est avec grand mal qu'on les débusquera.

Les catégories les plus évidentes maintenant posées, il ne me reste qu'à les démolir en faisant convenir à mon lecteur qu'on n'a presque jamais vu une courbe de vie épouser une seule catégorie, à l'exclusion de toutes les autres. Par soucis de réalisme, plutôt que d'essayer de rattacher un/e artiste à l'une d'entre elle, il conviendra donc plutôt de mettre bout à bout plusieurs de ces chaînons, pour faire :

Pauvre et inconnu(e), puis *Pauvre et célèbre*, puis *Riche et célèbre* :
Nan Golding ou Cindy Sherman.

Riche et célèbre, puis *Pauvre et célèbre*, puis *Pauvre et mort dans l'oubli* et *Suscitant aujourd'hui plus que jamais l'admiration* :
Georges Méliès ou Raymond Roussel.
Etc.

Pour mener à bien le survol de ce que pourrait être une microtypologie des formes de reconnaissance, il est à présent indispensable de nous extirper du champ de l'art

[157] BASQUIAT est mort en 1988.
[158] En gros, le maniaco-dépressif « décrit par ses propres mots » dans *Les Carnets du sous-sol*, de DOSTOÏEVSKI (1864), si celui-ci avait encore quelque prétention à essayer de faire fructifier un hypothétique talent.

contemporain. Car, d'un champ à l'autre, il semblerait incontestable que les attentes, vis-à-vis de la reconnaissance ou même de sa nature et de ses modalités, change du tout au tout, les « valeurs » en jeu allant même parfois jusqu'à être totalement inversées[159].

La « négareconnaissance », l'exemple des scènes alternatives, apparaître à contre-jour

C'est en m'intéressant aux scènes musicales alternatives violentes[160] que j'ai pu constater combien, dans celles-ci, on évoquait des formes de reconnaissance n'ayant strictement rien à voir avec celles requises dans l'art contemporain ou réclamées (voire exigées) par ce champ : pour un groupe issu de telles scènes, « réussir en grand » (c'est-à-dire auprès du plus grand nombre) reviendrait à voir immédiatement jeté sur soi le pire des discrédits. Pour de telles scènes, autrement dit, choisir d'œuvrer dans l'ombre équivaut à une stratégie qui ne pourra souffrir le moindre écart de conduite : tout groupe tentant d'accéder à la norme sera banni de cette scène et ne pourra jamais y retourner[161]. Et cela, curieusement, n'a rien à voir avec une attitude qui, si nous revenions pour un instant dans le champ des arts plastiques, pourrait être qualifiée d'avant-gardiste.

En plus d'offrir une musique que le tout venant serait incapable de souffrir plus d'une minute, c'est donc principalement en ce qu'elles imposent une coupure, une « déliaison » sérieuse, un état de rupture perpétuel que ces scènes sont extrêmes. Dès lors qu'elles transigent, d'une quelconque manière, avec le « pouvoir » et essaient de trouver un arrangement avec les médias en place, elles s'exposent au dédain le plus fatal et courent le risque d'être dissoutes par leur propre fratrie. Or ce qui caractérise ces scènes, et c'est justement pour cela, me semble-t-il qu'elles sont beaucoup plus intéressantes que celles que nous avons pu voir naître et évoluer dans le passé, c'est qu'elles ne donnent pas à cette « déliaison » la teneur d'un acte de rébellion. Ces scènes initient un nouveau type d'attitude : un départ pur et simple, pour le dire frontalement, motivé par l'idée que ce qui pourrait convenir se trouve hors de ce qui est majoritairement proposé[162].

Soustraction et non rébellion
Ce qui me semble mériter beaucoup d'intérêt dans le fait d'évoquer de telles scènes dans ces pages dédiées au processus de déconstruction de la notion de reconnaissance, c'est le fait qu'elles s'articulent toutes autour de l'opposition « mainstream/underground »[163]. Opposition

---

[159] Ce sont bien sûr les mots « éthique » et « morale » qui se cachent ici derrière le mot « valeur ». Mais traiter de ces notions dans ce mémoire m'entraînerait forcément trop loin. C'est pourquoi je choisis pour l'instant de m'en tenir au mot « valeur », dans le sens (pour simplifier) « d'idéal à suivre ».

[160] Étant grand amateur de musiques violentes, ou extrêmes, j'avais été invité par Nicolas WALZER (jeune docteur en anthropologie, auteur et coadministrateur des éditions Camion Blanc & Camion Noir dédiées à ce type de musiques) à écrire un livre tentant de dresser des comparaisons entre les pratiques Black Metal (beaucoup considèrent que le mouvement revendiqué comme tel est né en 1991) et celles issues de l'Art Contemporain. La tâche me semblant trop grande, je me limitais pour finir à introduire le livre *Black Metal et Art Contemporain*, écrit par Gwenn COUDERT et paru en 2012 aux éditions Camion Noir. Intitulée « Fondu au noir », cette introduction, assez conséquente, m'a permis de faire le point sur mon rapport aux musiques extrêmes : « Voici donc comment j'en suis venu au noir. Et ce que le noir me fait. » Je tente d'y régler partiellement la question du *traitement de la violence* qui est au cœur de l'ensemble de mes préoccupations. J'ai trouvé important de faire figurer ce texte, malgré sa longueur, dans l'annexe à ce mémoire. C'est un complément indispensable à tout ce que j'aurai pu avancer dans cette sous-partie.

[161] On compte des dizaines d'exemples de ce genre, cas de figure où des groupes mythiques dégoûtent leurs fans de façon irréparable alors qu'ils arrondissent leur style pour tenter d'ouvrir leur musique à un public plus large : BURZUM ou DARKTHRONE pour le Black Metal, BOLT THROWER ou CARCASS pour le Death Metal.

[162] En écrivant ceci, je me place sur un horizon d'attentes qui n'est pas celui de la consommation.

[163] Précisons ces mots, en nous appuyant sur ce qu'en propose le dictionnaire, car ils sont généralement employés à tort et à travers : [Mainstream] = « dominant », ni plus ni moins, et [Underground] = « en dehors des circuits

fort pratiquée en musique, encore plus connue dans les mouvements contestataires de tout poil, mais relativement ignorée du contexte de l'art contemporain où les énergies sembleraient de nature moins offensive. Pour ces scènes, favoriser l'underground revient à affirmer que la meilleure façon de produire ne peut se faire qu'à contre-jour (de même, il n'est question pour elles que d'apparaître à contre-jour), ou, pour les plus excessives[164], dans une obscurité qui sera d'autant plus fructueuse qu'elle tendra à être totale (le « black » de Black Metal[165]).
Contre le régime dominant (ou « mainstream ») ce qui importe, « le lance-pierre de David contre Goliath », autrement dit la clé de voûte de l'approche, c'est *l'attitude* : « La première fois où j'ai vu Black Flag, ils traînaient après le concert, et ils ont amené toutes ces idées, toute cette philosophie. Greg Ginn me parlait de réussir, mais à des fins non économiques. Ça m'a scotché ! Je les voyais devenir légendaires, dans notre milieu, et ils n'en avaient toujours rien à faire de l'argent. C'est pourquoi j'ai aimé le Hardcore. Ils avaient des guitares, mais rien à voir avec le Rock, ils avaient de l'attitude »[166]. Une des devises les plus employées dans la scène Hardcore a été puisée dans une chanson du groupe Bad Brains : « Don't care what they may say we got that attitude. Don't care what they may do we got that attitude. »[167] Cette attitude renvoie à une position nette : délibérément, pour œuvrer, – faire de la musique, mais aussi beaucoup d'autres choses –, il s'agira pour les groupes se revendiquant des scènes musicales extrêmes de mettre préalablement à distance tout un régime, celui du « mainstream ».
Ce rejet, est la base d'un accord sans lequel il ne saurait, dans ce cadre, y avoir de production. Un accord qui entraînerait derrière lui une multitude d'autres rejets : ceux de l'argent et de la popularité, principalement[168]. Il pose les fondations d'une espèce d' « Éden sous terre »[169], lieu dans lequel d'autres règles seraient en vigueur, et seraient appliquées à l'abri des regards.

---

commerciaux ordinaires », d'après le Larousse. Cette opposition s'origine dans les multiples tentatives de refus (parfois catégoriques) qui purent être imaginées en guise d'alternatives à des modes de vie imposés (au États-Unis, par exemple, au travers de la société de consommation, tendant à l'hégémonie, soit l'illustration la plus convenue de ce que saurait être le mainstream). Tenter de se soustraire à ce qui est « dominant » (dans une acceptation qui serait presque d'ordre mathématique) est au cœur même de la notion de « négareconnaissance » que j'avance dans cette sous-partie. Soustraction et non rébellion, il me faut l'écrire de nouveau !

[164] Le « Suicidal Black Metal » ou « Métal Noir Suicidaire », par exemple, surtout développé au Japon.

[165] Un voyage à Oslo, en Norvège, en hiver 2012 (je donnais un workshop à la Kunsthøgskolen), m'a fait comprendre pourquoi une ville ainsi confrontée massivement à la nuit avait pu logiquement constituer la patrie du Black Metal. La nuit est cousine du banditisme ! Qui oserait s'en vanter ?

[166] Steven BLUSH, dans un entretien réalisé en 2010 pour le site Gonzaï, à l'occasion de la sortie de *American Hardcore* en français aux éditions Camion Blanc : http://gonzai.com/steven-blush-american-hardcore/ « Rien à faire de l'argent » : ce point devrait être scrupuleusement vérifié.

[167] BAD BRAINS, « Attitude », in *Bad Brains Lyrics*, 1980. Paroles reproduites dans les livrets associés à plusieurs des albums du groupe et que je traduirais ainsi : « Ne tiens pas compte de ce qu'ils pourront dire, on a cette attitude ; Ne tiens pas compte de ce qu'ils pourront faire, on a cette attitude ». Les Bad Brains nomment « P.M.A. » (« Positive Mental Attitude ») la prise de distance guerrière vis-à-vis des flux dominants. Pour eux, ils ont passé quelques nuits au poste de Washington D.C. à cause de leurs idées, l'autonomisation radicale recoupe une quête mystique par certains aspects. Nombre d'autres groupes issus des scènes alternatives extrêmes s'avèrent autrement plus nihilistes, misanthropes, ou simplement malintentionnés (CRASS, MAYHEM, NAPALM DEATH, AUS ROTTEN, etc.).

[168] On ne peut pas annoncer, car une telle affirmation reviendrait à un jugement de valeur, que les scènes Black Metal, Hardcore, Punk, Postpunk ou même Crust sont moins importantes, en terme de créativité, que peuvent l'être celles à l'œuvre dans le champ de l'art contemporain. Les groupes soudés qui composent ces « ethnies » se comptent par centaines dans le monde et sont extrêmement productifs, – nous pourrions commencer cette partie, en affirmant, par contre, que de telles scènes sont encore moins connues du grand public que pourraient l'être l'art contemporain en général, eu égard au fait que le grand public ne connaît justement presque rien à l'art contemporain et n'en voit passer que des bribes, prodiguées par de grosses machines culturelles. Sur ces scènes, leurs modes d'existence et leurs objectifs, quelques ouvrages s'imposent et font référence en la matière, la majeure partie de ce que j'avance ici prend appui sur ceux-ci : MARTIN, Frédérick, *Eunolie, Légendes du Black Metal,* Éditions MF, Paris, 2007 (ce livre m'avait été indiqué par Bastien GALLET, grand amateur des scènes

D'autres règles, ce qu'il serait en somme également possible d'appeler une politique (dans le sens de « façon concertée d'agir »).

Évoquant les labels les plus actifs dans le Hardcore, un grand amateur du genre[170] décrit de façon vivante l'idée d'engagement : « […] ces labels, comme *Dischord*, *SST* ou *Touch & Go*, c'était plus que de la musique, et c'est ce qui reste aujourd'hui, c'était politique. Pas dans le sens socialiste, ou je ne sais quoi, mais dans le sens où ça a forgé un état d'esprit et l'envie de se dissocier de tout ce qui ne nous satisfaisait pas. On a toujours dit que le Hardcore était un mouvement uni, mais ça n'est pas ça, c'est plutôt comme un parapluie, avec plusieurs branches d'idées […] ». Un état d'esprit et l'envie de se dissocier de tout ce qui est jugé comme n'étant pas satisfaisant[171]… autrement dit les contours même du « pacte » que je viens d'évoquer.

Mais ceci nécessite d'être étudié d'encore plus près : concernant ce pacte et pour lui donner en quelque sorte une justification, nous pourrions revenir brièvement sur ce que le sociologue Henri-Pierre Jeudy évoquait dans son ouvrage, avec le passage que je citais précédemment dans mon mémoire[172], à savoir que l'artiste, à une époque qui ne connaîtrait plus d'interdits ou presque, serait contraint de se proscrire lui-même, de se maudire, de s'immerger dans « l'illusion d'une marginalité », en bref, de s'inventer une « schize » artificielle, dernier recours imaginable pour réussir à extraire de lui-même un petit quelque chose de potable. Une justification qui, à mon avis, si elle s'applique à merveille à la majorité des artistes actifs dans le champ de l'art contemporain (le fait qu'ils aiment apparaître en proscrits n'occulte jamais bien longtemps un goût outré pour la « Muse Agoraphage »), s'ajuste assez mal aux groupes issus des scènes alternatives extrêmes, justement parce que ceux-ci pratiquent cette séparation jusqu'au bout, jusqu'à l'impasse, parfois, et sembleraient vivre un état de rupture autrement plus avéré.

---

alternatives et responsable de cette publication) ; BLUSH, Steven, *American Hardcore*, *Une histoire tribale*, Traduit de l'anglais par Camion Blanc, éditions Camion Blanc, Paris, 2010. Pour ce qui est du Punk et du Postpunk (sujets plus souvent abordés, parfois même par des universitaires), notons certains des plus frappants : MCNEIL, Legs, & MCCAIN, Gillian, *Please Kill Me, L'histoire non censurée du Punk racontée par ses acteurs,* Traduit de l'anglais par Héloïse Esquié, éditions Allia, Paris, 2006 ; BOEHLKE, Michael, & GERICKE, Henryk, *Too Much Future*, *Le Punk en république démocratique allemande*, Traduit de l'allemand par Kelly Fourment, éditions Allia, Paris 2010 ; TEIPEL, Jurgen, *Dilapide ta jeunesse*, *Un roman-documentaire sur le Punk et la New Wave allemands*, Traduit de l'allemand par Guillaume Ollendorff, éditions Allia, Paris, 2010 ; MARCUS, Greil, *Lipstick Traces*, *Une histoire secrète du 20e siècle*, Traduit de l'anglais par Guillaume Godard, éditions Gallimard, Paris, 2000. Indispensable d'achever cette note en citant au passage les écrits fameux de John SAVAGE, récemment traduits et publiés chez Allia, de nouveau, *The England's Dreaming Tapes* et *England's Dreaming – Les Sex Pistols et le Punk*. À l'heure actuelle, les grands mouvements initiateurs qu'ont pu être le Punk, Hardcore, ou le Black Metal s'apparentent quasiment à des filières, le Punk ayant, par exemple, donné naissance à des courants aussi divers que le D-Beat ou le Crust, le Hardcore s'étant ramifié dans une multitude de sous-genres tels que le Power Violence, le Fastcore, le Metalcore, le Sludge, le Blackened Hardcore etc.

[169] Je reprends l'intitulé à Philippe Auguste VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (*L'Ève future*) principalement parce que j'en aime beaucoup l'image, on l'aura perçu, ne lui faisant pas dire tout à fait ce que son auteur avait imaginé pour elle.

[170] De nouveau Steven Blush, j'ai également extrait ce passage de l'entretien cité plus haut.

[171] Dans *Eunolie* (op. cit. p. 170), en évoquant la genèse du mouvement Black Metal, Frédérick MARTIN exprime la même idée avec d'autres mots : « [...] ceux qui ont amorcé le BM se donnaient comme contrainte d'éviter toute ressemblance […] avec quoi que ce soit ».

[172] *Le mythe de la vie d'artiste [Essai]*, op. cit. p. 78, au risque d'user mon lecteur, mais aussi pour lui faciliter la tâche, je cite une seconde fois ce passage : « Puisque la société contemporaine n'a plus d'écrivains ou d'artistes "maudits", ceux-ci doivent en quelque sorte se maudire eux-mêmes pour accomplir leur œuvre. » Le philosophe Francesco MASCI n'avance-t-il pas un argument assez semblable dans *Superstitions* ?

Dans *Révolte consommée, Le mythe de la contre-culture*[173], Joseph Heath et Andrew Potter (chercheurs et universitaires canadiens) usent d'une position semblable à celle tenue par Henri-Pierre Jeudy et proposent une critique extrêmement sévère de la notion de contre-culture, qui pour eux relève carrément d'une illusion : « il n'y a ni alternative, ni grand public, [alors] d'où vient l'idée d'"alternative" [l'idée] qu'il faille être un auteur maudit pour être authentique ? »[174].

Au travers d'un grand nombre de pages, les auteurs sabotent méthodiquement toutes les intentions à l'œuvre dans le concept même de contre-culture, il en va presque d'un inventaire qui place toutes les méthodes d'analyse sous le signe de l'utilité : pour Heath et Potter, sur le plan du social et relativement à la collectivité jugée dans son ensemble, les projets contre-culturels ne sont d'aucune utilité et pêchent par manque de modestie.

Une des faiblesses du livre réside dans le fait qu'à mon sens les auteurs idéalisent la notion de participation (chez beaucoup, s'abstenir de participer et « lâcher l'agora pour l'ombre »[175] peut avoir quelque chose de vital). Mais le livre est fort en ce qu'il n'a de cesse de rabâcher que dans un contexte égalitaire, seule l'évolution des lois peut faire avancer les choses, et c'est en ce sens, justement, que les projets contre-culturels (révolutionnaires surtout) auraient tendance à freiner la marche, paradoxalement : parce qu'ils ne se préoccupent guère de législation et font des propositions si radicales qu'elles en deviennent irréalisables et donc contre-productives.

---

173 HEATH, Joseph et POTTER, Andrew, *Révolte consommée, Le mythe de la contre-culture*, Traduit de l'anglais (Canada) par Michel Saint-Germain et Élise de Bellefeuille, coll. « Débats », éditions Naïve, Paris, 2005. Lors d'une séance de travail effectuée à l'occasion du séminaire de Yann TOMA, il m'avait été donné d'exposer publiquement cette sous-partie de mon mémoire – j'expliquais en quelques phrases à une quinzaine d'étudiants ce que j'entendais par « négareconnaissance », posais des jalons, en soulignant de façon répétitive le bien qu'il y a à fomenter des alternatives, etc. L'un d'entre eux m'a probablement trouvé tellement aveuglé par mon enthousiasme qu'il eût, dès le lendemain matin, la clairvoyance de m'envoyer par mail la référence de ce livre dont je n'avais jamais entendu parler. Il se fait que les théories de Francesco MASCI m'avaient déjà familiarisé avec des idées de cette nature, c'est pourquoi *Révolte consommée, Le mythe de la contre-culture* ne me déstabilisa qu'en partie. Quoiqu'on puisse dire de cet ouvrage (on pourra toujours l'ignorer en le tenant pour un pamphlet ultraréactionnaire) il me semble difficile de nier qu'il fait preuve de beaucoup de courage en dressant des pistes de réflexion très peu explorées. Loué soit donc le duo canadien ! Si j'avais eu connaissance de ce livre quelques mois plus tôt, il est très probable que j'aurais écrit cette sous-partie très différemment. Pour clore cette note, j'aimerais préciser ceci : que ce que je développe relativement à la « négareconnaissance » ne s'ancre aucunement dans une critique de la consommation mais bien dans une critique, j'espère qu'on l'a compris, de la reconnaissance. Je me réserve un autre lieu pour développer cela. Je termine cette note en exposant la thèse de *Révolte consommée* qui revient pour moi (je détourne le sous-titre de mon mémoire) à un « plaidoyer radical en faveur de la non radicalité » : « Dans ce livre, nous avançons l'idée que si des décennies de rébellion contre-culturelle n'ont rien changé, c'est parce que la théorie de la société sur laquelle repose l'idée contre-culturelle est fausse. Nous ne vivons pas dans la Matrice, ni dans le spectacle. En fait, le monde où nous vivons est beaucoup plus prosaïque. Il est composé de milliards d'êtres humains, dont chacun poursuit une conception plus ou moins plausible du bien, essaie de coopérer avec les autres et y parvient à divers degrés. Aucun système unique et global n'intègre tout cela. On ne peut brouiller la culture, parce que la « culture » ou le « système » n'existent pas. Il n'y a qu'un fatras d'institutions sociales, provisoirement réunies par le hasard, qui distribuent les bienfaits et les fardeaux de la coopération sociale de façons que nous trouvons parfois justes mais qui, en général, sont manifestement inéquitables. Dans ce genre de monde, la rébellion contre-culturelle n'est pas seulement inutile, elle est carrément contre-productive. Elle détourne une part de l'énergie et des efforts qui pourraient être consacrés à des initiatives permettant d'améliorer concrètement la vie des gens, mais elle encourage aussi le mépris systématique à l'égard de ces changements progressifs. »

174 *Révolte consommée, Le mythe de la contre-culture*, op. cit. p. 26.

175 Je propose cette expression dans ma conclusion générale.

Révélant à des collectivités leur puissance sombre

Or la notion d'utilité (qui sert d'étalon à Heath et Potter) est particulièrement difficile à faire coïncider avec les objectifs des scènes extrêmes que je tente de décrire ici[176]. Car celles-là choisissent la dissidence pour se positionner vis-à-vis de « tout ce qui ne les satisfait pas ». Et je ne vois là aucune gratuité. Car celles-là, le point est capital, ne se sentent justement pas concernées par le bien de tous. L'idée qu'elles se font de la collectivité ne va pas sans restrictions, sans bornages qui sont autant de règles du jeu. Règles d'un jeu qui se joue à l'ombre des regards. En clair, on m'excusera cette tournure, de tels groupes (ou de telles formations) n'apparaissent jamais ou s'ils le font, c'est exclusivement pour la collectivité qu'ils ont élu, la tribu à laquelle ils ont choisi de s'adresser, pour laquelle ils ont choisi d'œuvrer, celle-là ne fut-elle composée en tout et pour tout que d'un nombre extrêmement restreint de personnes (d'où l'importance accordée par ces scènes à la gestion de réseaux, blogs d'initiés, rendez-vous pris en ville, leurs méthodes de diffusion étant majoritairement virales[177]).

---

[176] Comme celle de bien commun, d'ailleurs : mais de fait, depuis presque deux cents ans, l'art ne s'est-il pas presque toujours réalisé « dans l'ignorance du bien commun », en s'avérant « terriblement » autoritaire ? « Ce qui produit le bien général est toujours terrible… » a écrit SAINT-JUST. En 2002, Hakim BEY (individu dont la véritable identité est inconnue, le texte que je vais citer navigue de façon très aléatoire sur Internet et est accompagné d'un mystérieux « Sans Copyright, Hakim Bey, Sans date ») a proposé la notion de « terrorisme poétique » en tentant de faire se rencontrer les notions de vandalisme, d'activation de la vie quotidienne et de poésie. Malheureusement « l'image » obtenue pourra exciter le rire : « Le "Poète Terroriste" se comporte comme un farceur de l'ombre dont le but n'est pas l'argent mais le changement. Déguisez-vous. Laissez un faux nom. Soyez mythique. […] Le meilleur "Terrorisme Poétique" va contre la loi, mais ne vous faites pas prendre. », etc.

[177] Dans les scènes extrêmes, il est fréquent qu'on évoque la tribu (par ex. « les tribus du Metal »). Au sujet des nouvelles formes de tribalisme, voir ce que Michel MAFFESOLI a développé depuis la fin des années 80, notamment dans son ouvrage le plus célèbre *Le temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes* (1988). Dans un entretien (« Société ou communauté. Tribalisme et sentiment d'appartenance », accordé en 1998 au numéro 3 de la revue *Corps et culture*, consultable sur http://corpsetculture.revues.org/520), Maffesoli nous délivre une synthèse brillante de son point de vue (que je me permets de retranscrire presque intégralement ici : « [...] l'idée d'autonomie qui était constitutive de la modernité laisse place à autre chose. On pourrait parler d'hétéronomie, désignant par là le fait que je ne suis plus ma propre loi. Ma loi c'est l'autre. Je n'existe que dans et par l'esprit de l'autre, que dans et par le regard de l'autre. Le « devenir mode du monde » est à cet égard intéressant : mode vestimentaire, mode langagière, mode corporelle, mode sexuelle. Il y a, comme dans le phénomène mode, quelque chose qui s'établit dans notre société, ne reposant plus sur la volonté, mais reposant sur la contamination. C'est quelque chose de l'ordre de la viralité. La mode c'est du viral ; cela donne lieu à des épidémies. Il y a à mon sens quelque chose de cet ordre qui se met en place dans tous les domaines. [...] Là où l'on devrait penser par soi-même, on voit se constituer de petites entités, sectaires, fanatiques, s'opposant les unes aux autres. Cette autre manière d'être va réinvestir des éléments que l'analyse sociale avait laissés de côté : l'émotionnel et l'affectuel. L'affectuel et l'émotionnel ce n'est pas uniquement de l'ordre de l'émotif ou de l'affectif, mais bien une ambiance spécifique reposant sur les processus de contamination, sur le fait que toute une série de "transes" macroscopiques parfois, microscopiques souvent, constituent le terreau de la vie sociale. » Si elle est frappante, je doute que cette vision convienne toutefois pour définir les fonctionnements à l'œuvre dans les scènes musicales alternatives extrêmes. D'abord parce que ces scènes s'inventent des codes de vie et, en cela, dépassent de loin le « devenir mode » ou l'« ambiance spécifique ». Ensuite parce qu'elles se dédient en général entièrement à la production d'œuvres et sont, en cela, très actives en permanence. En outre, il revient de ne pas rendre ces scènes plus passives qu'elles le sont. L'optique Black Metal, par exemple, a, dans la tête de ses initiateurs, le rôle d'un outil, c'est, comme l'évoque MARTIN dans *Eunolie*, op. cit. p. 170, « un substitut aux valeurs qui semblaient disparaître [du] monde ». Dick HEBDIGE, par exemple, va plus que Maffesoli dans le sens de ce que je voudrais affirmer, à savoir que ces attitudes sont beaucoup moins superficielles qu'on aurait tendance à le penser. Dans *Sous-culture, Le sens du style* (Éditions La Découverte, coll. « ZONES », Paris, 2008, ouvrage initialement paru en 1979 chez Methuen & Co. Ltd, traduit de l'anglais par Marc Saint-Upéry), Hebdige voit dans les styles (Punk, Reggae, Skinhead etc.), l'opportunité de déployer à l'infini certains usages subversifs. En cela, les sous-cultures seraient aptes à mettre en danger (pour un temps seulement ?) les discours idéologiques imposés saturant la vie quotidienne. Pour l'auteur, lorsqu'une sous-culture (correspondant à un style renvoyant lui-même pour une part aux questions du genre, c'est moi qui fait ici

Ils réussissent, en cela, à se soustraire, souvent définitivement, à la vue de ce qui est dominant. Mais ils le font, c'est ma théorie qui va contre Jeudy, moins « pour se maudire » que pour vivre selon une éthique qui leur est personnelle (« le genre par trop dépouillé de l'école sauvage »[178]), selon un code de vie singulier qui n'aurait à coup sûr aucune chance ou presque de trouver sa place dans la tendance générale.

Appliquant donc à leur façon (une façon peut-être un peu moins contemporaine qu'il n'y paraît !) le vieil adage selon lequel « on se saurait vivre heureux qu'en se cachant ».

Gimme Danger
Ce qu'il faut savoir de ce code de vie, c'est qu'il s'articule autour de la notion de danger[179]. Ces scènes, en effet, sembleraient principalement motivées par l'idée qu'une forme de danger, de danger impérieux (pouvant, à l'extrême, occasionner la mort) devrait être retrouvée. De fait, nombre d'acteurs de ces scènes vivent dangereusement[180]. Richard Lloyd, guitariste de Television, groupe américain considéré comme une figure exemplaire (idéale) du proto-Punk, soit anticipant de quelques années l'état d'esprit du mouvement, exprime cette idée à merveille alors qu'il tente de saisir, à l'occasion d'un entretien avec Legs McNeil, ce qui l'avait tant attiré dans le fait de vivre une vie extrême et complètement dissolue[181] : « Des gens meurent sur l'Everest – ils attrapent des engelures, ils reviennent sans mains, sans orteils, morts, ils se font engloutir par des avalanches. D'autres personnes se font envoyer sur la Lune et explosent dans une navette spatiale. Pour quoi faire ? […] On peut regarder ça comme de l'aventure. Peut-être que quand quelqu'un est sur un chemin où il recherche une certaine connaissance, il doit passer par la voie d'un grand danger avec la possibilité de se faire des blessures sérieuses. Mais c'est là que se trouve le secret caché, tu sais ? Je ne dis pas que ça n'arrive pas que les gens se perdent, mais si tu possèdes une boussole cachée aux regards, et

---

ce lien avec le *genre*, il me semble qu' Hebdige n'utilise pas une seule fois ce mot dans son livre) apparaît de plus en plus clairement, elle approche de son anéantissement car alors les garçons qui se mettent du rouge à lèvres « sont juste des gosses qui se déguisent » et le filles en robe latex « ne sont pas différentes de vos propres filles » (*Sous-culture, Le sens du style*, op. cit. p. 98). Autrement dit, une sous-culture jouerait-elle un rôle significatif uniquement dans sa phase d'incubation ? Après POTTER & HEATH, ce passage pourrait sembler quelque peu idéalisé ! La contre-culture nourrit l'art, voilà tout, et ce n'est peut-être qu'en cela qu'elle contribue à changer un tant soit peu la société.

[178] DE QUINCEY, Thomas, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, op. cit. page 35. J'emploie cette superbe image (dont je m'approprie le sens) plusieurs fois dans mon texte. L'expression figure également dans mon glossaire.

[179] Comment ne pas entrevoir un goût immodéré pour le danger dans cette description de ce que serait l'attitude Black Metal « authentique » (ou « True Black »), que nous fait Frédérick MARTIN dans *Eunolie*, op. cit., pp. 16-17 : « […] l'attitude Black Metal, telle que la vécurent les pionniers, se fondent sur la maladie mentale, le débordement dans les idéologies de fascination, le bain de sang, l'anarchie du comportement, les références aux démons les plus divers, l'indifférence aux réactions d'autrui, le prosélytisme satanique, les rythmes de vie inversés, les vomissements, les cris, l'introduction de soi par tous ces biais dans une armure haineuse où s'abriter comme un bernard-l'hermite […] le gris surtout, pas de visibilité, peu de contrastes apparents et la ruse d'une complexité hostile sous le geste qui fuit […] » Quand elle s'applique au champ de l'art contemporain, j'appelle cette attitude « dysart ». J'évoquerai cette notion, « la pratique de l'art fondée sur le [dys] », en conclusion de ma troisième partie. L'idée de danger est au cœur même de la conception qu'Antonin Artaud se fait du théâtre, lorsqu'il écrit (dans ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double* (1938), coll. « Idées » (Poche), éditions Gallimard, Paris, 1964, page 137) : « le théâtre […] ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger ». Le danger, comme l'écrit si bien l'auteur, serait quelque de l'ordre d'une « espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie » (*Le théâtre et son double*, op. cit. page 133).

[180] Certains finissent assassinés, d'autres en prison. L'affaire du groupe norvégien Mayhem (fondateur du style Black Metal) est trop connue pour occuper une place ici.

[181] *Please Kill Me, L'histoire non censurée du Punk racontée par ses acteurs*, op. cit. pp. 598-597, supplément au livre original (proposé à titre d'édition augmentée par les éditions Allia) intitulé « Plus d'adieux, Mort à crédit : Interview de Richard Lloyd, Cassette #3, 94, juin 1994, New York ».

que tout le monde va dans l'autre direction, qui peut te dire que ce ne sont pas eux les lemmings et que ta voie différente n'est pas la voie la plus saine ? […] Tout part d'une impression de… peut-être que le troupeau marche dans la mauvaise direction. C'est vraiment le fil du rasoir. Toi et moi on s'en est sorti à la fois avec beaucoup de douleur et pratiquement indemnes. C'est un paradoxe de l'expérience humaine aussi profond qu'un autre. C'était une expérience religieuse de traverser tout ça. » Ce qu'évoque Lloyd, à mon sens, c'est l'idée qu'il est possible, en rendant son existence dangereuse (il intitule cela, non sans humour, « de l'aventure ») de lui accorder un plus d'intensité, ce surcroît ayant clairement un prix.

L'évocation d' « une boussole cachée aux regards », par ailleurs, ne me semble pas innocente dans ce contexte : cette boussole, c'est l'ombre. Car ces scènes alternatives dites extrêmes revendiquent une forme d'élitisme pouvant aller souvent jusqu'à offusquer (c'est l'application forcenée d'un contre-modèle, on œuvre, on apparaît, j'ai déjà évoqué l'image plus haut, à contre-jour, à l'ouest de ce qu'on présumerait être la norme)[182]. Pour les qualifier, à juste titre, on pourrait évoquer l'idée d'un « élitisme populaire »[183] (dans le sens qu'il appartient au peuple, expression qu'on emploie parfois dans des milieux libertaires) qui projetterait non pas de tenter de se rattacher au flux dominant mais de s'accorder la liberté de choisir soi-même les personnes auxquelles on souhaite s'adresser.

Dans une autre partie du monde, un acteur de la scène Punk Est-allemande (martyrisée par les « chiens de garde » du pouvoir en place) évoque de façon aussi manifeste cette fascination pour le danger[184] : « En 1978, à la lecture d'un bref article dans un magasine quelconque de propagande, mon cœur se remit à battre. Dans le jargon habituel, prosélyte et paranoïaque, on expliquait qu'à Londres des jeunes gens mal influencés se paraient des symboles des pires régimes de l'Histoire, s'entretuaient sur scène, jetaient les cadavres dans les égouts et se nommaient "punks". Le punk était représenté comme une mode occidentale anticapitaliste, une forme de contestation décadente et condamnée à l'échec, puisqu'elle ne reposait pas sur la doctrine marxiste-léniniste. Pour affoler un adolescent, ils ne pouvaient pas trouver mieux. Je pressentis aussitôt qu'un mouvement dangereux et énorme était en marche. Sa vibration mystérieuse, émise de l'étranger, m'appelait au réveil. Une photo de deux punks londoniens sur King's Road, connue à l'époque, illustrait l'article. Je n'avais jamais vu plus belles personnes que ces fantastiques créatures. La beauté et le danger s'entrechoquaient. Ce fut le coup de foudre. » La beauté et le danger s'entrechoquaient.

La « négareconnaissance »

---

[182] C'est en toute logique que ces scènes se voient fréquemment accusées de se cantonner à satisfaire leurs besoins en un certain type de production, à savoir un certain type de musique, le plus souvent, qui n'intéresse strictement personne en dehors d'elles. Ce à quoi ces scènes rétorquent en général qu'elles produisent ce type d'ouvrages pour l'unique raison que personne ne le propose en dehors d'eux (une façon de faire en sorte que le serpent se morde la queue).

[183] Dans la sous-partie qui va succéder immédiatement à celle-ci, j'explorerai davantage la notion d'élitisme, en puisant cette fois un exemple dans ma pratique. Je profite de cette note pour apporter une précision : quelle que soit la scène musicale dont il est question, à partir du moment où elle s'impose d'être extrême (sans toujours y réussir), elle suit un fonctionnement dont les variations sembleraient toujours héritées du même cas de figure. 1. Ce sont les fans d'un genre qui montent des groupes ; et 2. D'autres fans montent eux aussi des groupes dès lors qu'ils considèrent que les groupes qui les précèdent immédiatement, et dont ils étaient fans, se sont avachis au point de dévoyer ledit genre. Etc. : pour tourner en boucle, le processus n'en fonctionne pourtant pas moins bien, et ce qui sort de ce « boyau », ce sont généralement des productions incroyablement racées en ce sens qu'elles ne font allégeance à rien, hormis au genre qu'elles prétendent incarner. Ce qui ne va pas sans présenter quelques menus problèmes de consanguinité (voir à ce propos les innombrables débats en ligne, sur Internet, ayant pour sujet le Black Metal comme genre, qui se devrait, ou pas, d'évoluer).

[184] *Too Much Future*, op. cit. pp. 10-11.

Mais revenons à nos fâcheux moutons, et tentons d'éclairer ici, grâce à tout ce que nous venons d'avancer, la notion de reconnaissance d'une nouvelle façon : dans le cas de figure vécu au quotidien par les musiciens Black Metal, Punk ou Hardcore, la question de la reconnaissance se voit investie de façon clairement alternative et a, en quelque sorte, la tête inversée (de la même façon que la croix chrétienne s'est vue inversée, pour devenir un des grands symboles de la musique Metal) : pour les adeptes de ces genres de musique, dites extrêmes, trop apparaître, ou apparaître au mauvais endroit est passible de discrédit.
À l'encontre de la figure de l'artiste héritée en droite ligne de l'art contemporain, majoritairement participante voire en certains cas franchement complaisante[185], celle telle que définie par les groupes issus de ces scènes se doit d'échapper à toute mainmise incarnée par la notion floue de « mainstream ». Il en va d'une espèce d'honneur qui doit être rendu à la communauté : ceux que ces scènes érigent en héros sembleraient s'être volontairement mis à l'écart de l'Histoire, pour s'investir dans une « histoire secrète » (pour reprendre l'expression de Greil Marcus), dans « leur histoire », bâtie au plus juste pour exemplifier un écart authentique creusé entre l'existence telle qu'elle leur a généralement été présentée et ce qu'il leur sera possible de faire par ailleurs, en tordant la perspective initiale.

Peut-on, alors, toujours parler de reconnaissance ? Par « négareconnaissance », le mot est sans aucun doute très insuffisant, j'entends précisément laisser entrevoir ce que pourrait être la notion de reconnaissance conçue ou établie depuis l'obscurité, depuis cet écart (creusé entre une existence assujettie à la norme et une existence possible), comme si au lieu d'être solaire (expansive, frontale et naturelle, en apparence[186]) nous tentions de l'arrimer à un pôle négatif ou lunaire, de l'inscrire sous l'angle de la Divergence, ou même simplement de la Différence.

Sous cet angle, le lien de ces scènes alternatives extrêmes avec les philosophes gnostiques saute aux yeux. Pour Jacques Lacarrière, l'histoire des gnostiques « est en quelque sorte l'histoire de l'ombre, une contre-histoire dont les nappes successives tentent désespérément de nier l'histoire elle-même »[187]. Rappelons-nous des mots de Lloyd (du groupe Television) : « peut-être que le troupeau marche dans la mauvaise direction ». Et de ceux de Blush, évoquant l'attitude Hardcore : pour « se dissocier de tout ce qui ne nous satisfaisait pas ». Et comparons les à ceux de Lacarrière, lorsqu'il tente d'analyser la perspective gnostique : « Notre univers est-il un monde manqué ? L'homme est-il un être véritablement achevé ? Et les institutions, lois, traditions qui nous gouvernent sont-elles là pour nous libérer ou au contraire pour maintenir l'humanité dans une sujétion millénaire ? C'est à ces questions que répondirent, il y a dix-huit siècles, en Grèce et en Égypte, les philosophes gnostiques. Et ils proposèrent une image du monde si nouvelle, si libertaire, que d'emblée ils furent relégués parmi les premiers hérétiques, les premiers philosophes maudits de l'histoire. »[188]

La logique est la même, elle propose l' « inversion des valeurs et des signes »[189], elle se donne pour tâche rien moins que l'exploration d'une « contre-vie »[190]. Pour Lacarrière, les

---

[185] Les caricatures en seraient Damien HIRST ou Jeff KOONS. Ce dernier étant, selon moi, sans aucun doute, le parangon de l'artiste ayant fait de la quête de reconnaissance le centre même d'une démarche. Face à la brutalité « marchand de tapis » d'un DALI, j'avancerai l'idée que Koons est la figure archétypale de l'« histrion de second degré », c'est-à-dire capable de mettre en abyme l'intention même de se donner en spectacle. Je me réfère, pour exemple, à son emploi permanent et « cartoonesque », selon ses commentaires, d'un « sourire béat » censé symboliser l'artiste à succès sur les photos qu'on prend de lui en diverses occasions. Sauf exceptions, l'artiste contemporain œuvrant dans le champ des arts plastiques est une figure publique.
[186] Attitude de la mère qui répond par un sourire à son bébé.
[187] LACARRIÈRE, Jacques, *Les gnostiques,* Collection « Idées », éditions Gallimard, Paris, 1973, p. 65.
[188] *Les gnostiques*, op. cit. 4e de couverture.
[189] *Les gnostiques*, op. cit. p. 100. La similitude avec l'attitude Black Metal est pour le moins frappante.

gnostiques mettent en crise la notion même de reconnaissance, dès lors qu'ils se fixent pour but de s'extirper d'un monde manqué. S'extirper de ce monde, c'est s'interdire de s'inscrire dans l'Histoire que celui-ci propose, c'est refuser de se soumettre à son Temps : « Ils se moquent de la postérité, de la pérennité, du futur, de tous ces pièges et ces filets du temps où les hommes se laissent prendre. Ce qu'ils prônent, d'une certaine façon, c'est une fuite immédiate, une désertion hors du monde et des siècles. Comment, alors écrire l'histoire de ceux qui justement n'en voulurent jamais, tracer le portail figé d'ombres qui fuient sans cesse ? On poursuit, on effleure les gnostiques, on ne les saisit pas. »

Ce que j'appelle « négareconnaissance » reviendrait donc à la tentative d'inscrire « l'adresse faite à » *ailleurs*, sur un autre plan, lui-même soumis à d'autres standards et obéissant à d'autres règles, mais aussi à la tentative de ficher cette adresse *dans une autre temporalité*. *Ailleurs* et *dans une autre temporalité*, en un sens, nous renvoient peut-être moins qu'on ne le pense vers l'Utopie, il me semble indispensable d'insister sur ce point : concrètes et viables, les manifestations de la « négareconnaissance » ne se suffisent pas du seul rejet[191].

En ce sens, les scènes alternatives musicales extrêmes enrichissent considérablement notre propos, car elles nous fournissent un exemple vivant, ou plutôt une « preuve vivante de ce qu'il est possible de faire », « exemple » ou « preuve » qui seraient certainement beaucoup plus difficiles à observer si nous avions choisi de nous cantonner au seul champ de l'art contemporain, peut-être moins codifié (crypté[192]), mais beaucoup plus hégémonique et normé. Elles sembleraient trouver une réponse toute personnelle à cette étrange injonction :

« Tu voudrais te décupler ? Te centupler ? Tu cherches des partisans ? Cherche des zéros ! »[193]

Un exemple, une preuve : par choix (on a compris qu'il s'agit avant tout d'un choix de vie) certains artistes issus de ces scènes (la plupart sont des musiciens, mais il s'avère d'une façon générale que leur rôle dépasse largement les limites imposées par cette figure) ont effectué une rupture[194]. Celle-ci leur permet de ne plus se sentir concernés par les règles qu'impose la notion de reconnaissance en vigueur dans le régime mainstream (ainsi le qualifient-ils) qui est celui, dirions-nous, de l'Industrie Culturelle.

Pour aller contre les auteurs que je citais précédemment, Heath et Potter, dont l'ouvrage est marquant et certainement radical à plus d'un titre, il me suffirait d'évoquer une de leurs phrases : « Les rebelles contre-culturels ont avancé que rien ne justifie les règles. Les règles ne constituent peut-être qu'une structure répressive. »[195] Or les scènes alternatives extrêmes que j'invoque dans ces pages œuvrent presque à l'opposé : considérant que les règles en

---

190 Ibidem.

191 Soustraction et non rébellion !

192 Faute de place, il m'est malheureusement impossible d'aborder dans ces pages les questions de l'emploi abusif des codes et du cryptage dans les scènes alternatives violentes. On notera toutefois que pour aller contre des codes qui ne se voient pas ou plus (ceux distillés par l'Industrie Culturelle, ils sembleraient aller de soi), ces scènes bardent leurs chemins de codes outranciers, de signaux encodés qui sont autant de jalons. Vus de l'extérieur, ces paysages apocalyptiques peuvent avoir quelque chose de ridicule (cf. l'infinité d'artifices grossiers déployés dans le monde Black Metal).

193 *Le crépuscule des idoles ou comment on philosophe au marteau*, op. cit., « Maximes et pointes », page 951.

194 Fictive ou réelle ? Cette question mériterait beaucoup de place dans ces pages si je projetais de la traiter dignement. Là est le « trick » (l'astuce) : qui avancera que cette rupture est réelle devra quelque part également concevoir qu'il puisse y avoir un « en dehors », or nous savons que cette vision « dedans/dehors » est, tant sur le plan de la politique que sur celui de l'Industrie Culturelle, en grande partie frappée d'obsolescence.

195 *Révolte consommée*, *Le mythe de la contre-culture*, op. cit. page 89.

vigueur ne leur conviennent pas bien, elles en créent d'autres, à leur mesure et, en faisant cela, déchaînent des forces créatrices jamais sollicitées dans le flux ordinaire de la vie.
Elles élaborent des situations riches « d'imaginations, de rêveries et de subjonctifs » (Musil). Précisons : contrevenir aux normes sociales traditionnelles appartient au passé. Dans l'optique que je décris, le but encouru consistera à deviner de nouvelles formes de viabilité. Il n'en va donc nullement du projet de faire valoir un anticonformisme.

Ennemis jurés de la « Muse Agoraphage », donc, ceux qui opèrent dans ces scènes inventent leurs propres règles, à l'endroit de ce que la société nomme le mérite ou la valeur. Hostiles, je reviendrai bientôt sur la notion d'hostilité qui donne son titre à mon mémoire, ceux qui s'activent dans ces scènes le sont, en ce qu'ils tournent le dos à des valeurs qui, en principe, ne devraient pouvoir souffrir d'être remises en question de façon radicale[196]. Pour clore cette sous-partie, je dirai enfin qu'ils ont fait entrer davantage d' « homme du possible » dans leur mélange, réussissant en cela à interrompre « un cours des choses » (l'Histoire). Il resterait à savoir si cette rupture s'avère permanente ou si elle reviendrait plutôt à une espèce de mise entre parenthèses, considérant bien qu'elle n'est justement pas une illusion révolutionnaire (de plus), mais plutôt l'accomplissement d'un état d'esprit qui ne réussit plus à se mettre en phase avec le donné.

Une anecdote
Sur un coin de trottoir[197], apparemment sans y avoir été invité, un individu se joint à un groupe de personnes dont l'apparence vestimentaire et la façon de parler présentent de fortes similitudes. À l'écoute d'un morceau de musique diffusé sur le téléphone portable de l'un d'entre eux, ce nouvel arrivant, inconnu de tous, ne peut s'empêcher d'émettre une critique. Il dit, en s'esclaffant : « C'est vraiment improbable, comme musique. Franchement, ça ne tiendrait pas trente secondes à la radio ! ». Immédiatement mis à terre par le groupe, le bonhomme est salement roué de coups.

La pratique élitiste de l'art, Nuit Blanche 2012

Ce que je vais à présent décrire est, dirais-je, caractéristique de ma façon d'envisager la pratique de l'art, typique de mon approche. L'action se situe à Paris, où il était question que je participe à la Nuit Blanche 2012 (organisée le 1er samedi du mois d'octobre[198]).

Quelques mois avant le jour J, Laurent Le Bon, alors directeur artistique de la manifestation, m'avait fait part de son vif intérêt pour l'activation d'un des services de ma base de données. Ce qu'il faut savoir de Le Bon, sur le plan de sa perception de l'art, c'est qu'il a une passion

[196] Un des morceaux les plus connus du groupe de Hardcore digital ATARI TEENAGE RIOT s'intitule « No Success! ». En voici un extrait : « No Success! I don't want to make a secret of it! Your success is just a lie! » (que je traduis librement par « Pas de succès ! Pas la peine d'en faire un secret ! Ton succès, c'est du pipeau ! »). Au nombre des alternatives radicales imaginées par des artistes ou des regroupements d'artistes, comment ne pas penser ici à Otto Muehl, et à son projet d'utopie communautaire ? : « Je pensais avoir eu une enfance heureuse, jusqu'au moment où, à trente-trois ans, je commençai l'actionnisme […] À quarante-cinq ans, tout craqua, tout ce que j'avais ambitionné et réussi s'écroulait ou s'avérait absurde, malgré l'art, malgré la psychanalyse, malgré le mariage, j'étais arrivé au point zéro […] mon rôle dans la "petite famille" était un échec […] puis je décidai d'inviter des amis et fonder une communauté […] plus tard […] notre groupe fut devenu l'*aao* » (MUEHL, Otto, *Sortir du bourbier* (1977), Traduit de l'allemand par Françoise Hirtz, Les presses du réel, Dijon, 2001, pages 16, 131, 133 et 136).
[197] Vu dans la réalité (et non à la télé) ! En guise de conclusion à cette sous-partie.
[198] J'avais déjà participé deux fois à cette manifestation, en 2002, en proposant mon IKHÉA©SERVICE N°06 intitulé *Atelier H.S.* puis en 2003, avec des « Bières coupées à l'eau » labellisées Glitch.

presque abusive pour le vide, ce « sujet », ou plutôt cette notion, l'ayant motivé à s'impliquer en 2009, à titre de co-commissaire, au Centre Georges Pompidou à Paris, dans un (paradoxalement) fort généreux projet d'exposition intitulé « Vides, Une rétrospective »[199]. Il est, d'autre part, particulièrement réceptif à l'art minimal et conceptuel (on lui doit, entre autres, une rétrospective des *Wall Drawings* de Sol LeWitt organisée en 2012 au Centre Pompidou-Metz[200]). Institutionnel de haut vol (donc nécessairement contraint par de multiples obligations inhérentes à ce genre de tâches, « les mains liées », pourrait-on dire à « l'usine à gaz »), Le Bon n'en essaie pas moins de « débloquer les choses ». Il redouble d'efforts pour tenter de « dévoyer les règles du jeu », en accompagnant les grandes manifestations qu'il met en place d'à-côtés pour le moins étranges et décalés[201]. C'est dans cet esprit d'ouverture qu'il fit, sans aucun doute, « appel à mes services » tandis qu'il travaillait à charpenter cette Nuit Blanche 2012.

À l'occasion d'un rendez-vous, Laurent Le Bon, une de ses assistantes, Jacques Salomon (collectionneur de certains de mes services, notamment les N°04 et 21 consacrés tous deux au fait de désemplir, je reviendrai dans deux pages sur le N°04, *L'annulation d'espace*, qui a joué un rôle crucial dans cette aventure, celui d'une façade permettant d'attenter ailleurs au « bon esprit de convention » de la manifestation) et moi-même avions tenté d'échafauder des idées qui pourraient être pertinentes dans ce cadre (que je trouve, pour ma part, a priori beaucoup trop réjouissant, voire festif, pour être honnête[202]).
La meilleure (mais nous nous trouvions autour d'une table avec du bon vin) était de faire en sorte que le Musée du Louvre ouvre ses portes cette nuit là ; or nous aurions pris soin d'ôter *La Joconde* du caisson inviolable où elle s'expose généralement, afin de la voir disparaître pour cette nuit, l'objectif étant de créer, vis-à-vis du grand public et au moyen du vide laissé par le « chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre », un complet état de frustration. En s'appuyant sur cette idée initiale, plusieurs scénarios se basant sur mes modes d'emploi de services avaient été successivement évoqués et je remis promptement un document de travail en vue de préfigurer les contours de l'activation programmée. L'énonciation d'un service assez simple à mettre en pratique et collant parfaitement à l'endroit où nous souhaitions tous emmener notre histoire chapeautait ce dossier de trois pages : *Soustraire* (N°32). Citer un passage de ce document ici aura certainement un intérêt pour comprendre quelles pistes avaient été

---

[199] La Kunsthalle de Berne avait elle aussi accueilli ce projet, en 2009. Voir le catalogue de l'exposition « Vides, Une rétrospective », Sous la direction de Mathieu COPELAND et John ARMLEDER, Laurent LE BON, Gustav METZGER, Mai-Thu PERRET, Clive PHILIPOT et Philippe PIROTTE, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris et JRP/Ringier, Zurich, en collaboration avec Écarts Publications, Genève. Tandis que l'exposition était assez ramassée et conçue en s'appuyant sur un nombre d'espaces « absolument vides » très limité (six en tout), le catalogue quant à lui tente d'aborder le vide à travers une infinité d'actions, d'expérimentations observées dans l'Histoire de l'art depuis une cinquantaine d'années. Le livre s'ouvre avec *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* (œuvre proposée en 1958 par Yves KLEIN à la galerie Iris CLERT, à Paris, je cite cette œuvre précédemment). Détail amusant (cf. page 27 du catalogue), hormis un titre, la préface de Le Bon est vide de texte.
[200] « Sol LEWITT. Dessins muraux de 1968 à 2007 », jusqu'au 29 juillet 2013.
[201] D'autres commissaires d'exposition travaillent dans ce sens. Je pense à Éric MANGION, par exemple, qui se fait un honneur de ne reculer devant aucune action, dès lors que celle-ci semblerait être la manifestation de la posture engagée d'un artiste. D'autres, tel Jean-Yves JOUANNAIS, auteur du célèbre *Artistes sans œuvres — I would prefer not* to (Préface d'Enrique Vila-Matas, Collection « Verticales/Phase deux », éditions Gallimard, Paris, 2009) dont on ou pourrait présumer qu'il n'a de cesse d'offrir des ailes au « libre esprit », s'avèrent au final pusillanimes lorsqu'il s'agit de faire des choix représentatifs de leur façon d'envisager l'œuvre d'art.
[202] Tentant d'amenuiser cette dimension « fête de la musique » de Nuit Blanche, Le Bon avait choisi de jalonner le parcours de la manifestation de quelques dispositifs entièrement consacrés au projet de communiquer des savoirs (« La nuit des savoirs », conférences, exposés pédagogiques, rencontres-débats). Il en a résulté que cette édition de Nuit Blanche, aux yeux de beaucoup, a semblé autrement plus sérieuse et blindée de connaissances que les précédentes.

envisagées alors (l'activation imaginée a été plusieurs fois remaniée). Les buts envisagés consistant, en plus de confronter le public à l'absence (à l'Absence et donc au vide) « du plus grand des chefs-d'œuvre » le plus absolu, à essayer de révéler ce qui est généralement attendu d'un événement culturel de cette envergure[203]. Dans les cas où il n'aurait pas été possible de faire provisoirement disparaître « pour de vrai » *La Joconde*, il avait été convenu que *Soustraire* pourrait être combiné avec un second service, *Mentir* (N°22) :

Service N°32[204]
Soustraire
Enlever, retirer, retrancher, supprimer, ôter, effacer etc., sans avoir pour projet d'apporter ici ou là une amélioration.

Mise en pratique :
« Un Louvre sans *Joconde* »
La Salle 6 (ou « Salle de la *Joconde* », située au 1er étage de l'aile Denon) est ouverte durant toute la nuit du 6 Octobre. Mais à cette occasion, la *Joconde*[205], contre toute attente, n'y figure pas. Sans l'ombre d'une explication, le chef d'œuvre a été ôté du mur où il devrait se trouver. Dans toutes les communications faites autour de l'événement, il a pourtant été maintes fois évoqué que la Nuit Blanche, événement ayant la faveur du public depuis ses origines, est en partie dédiée à la valorisation du patrimoine etc.
→ Développer avec soin la façon dont on communiquera sur ce projet. Le bouchon pourrait être poussé encore plus loin en faisant circuler, dans la presse, des messages de ce genre : « Fans de Mona, venez l'admirer au clair de lune, grâce à la Nuit Blanche ! ».

Au cas où supprimer la *Joconde* s'avérerait irréalisable, deux alternatives pourraient être envisagées grâce à l'activation du service *Mentir* :

Service N°22[206]
Mentir
Mentir délibérément. On aura recours à ce service chaque fois que se fera sentir le risque d'une aliénation.

1ère alternative :
« Il paraît que le Louvre participera à la Nuit Blanche sans que la *Joconde* y figure ! »
Or le Samedi 6 Octobre, Salle 6, durant toute la nuit, chacun peut constater que la *Joconde* est bien à sa place.

2ème alternative :
« On se contentera d'un substitut de la *Joconde* à l'occasion de la Nuit Blanche 2012 ! »
Dans la Salle 6 de l'aile Denon, six médiateurs (formés par Jean-Baptiste Farkas) certifient que la *Joconde* visible toute la nuit du 6 Octobre n'est pas le chef d'œuvre authentique mais une reproduction photographique de celui-ci. L'événement très suivi qu'est la Nuit Blanche représentant de trop grands risques pour le tableau à l'inestimable valeur.

---

[203] Vu le sérieux avec lequel il a tenté d'accomplir sa mission, je ne pense pas que LE BON ait pu partager cette position avec moi. C'est surtout l'idée d'une « grande absence » qui l'a motivé, me semble-t-il, tandis que je me réservais le plaisir de faire endurer mille et une vilénies au public.
[204] *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. p. 104.
[205] *Portrait de Lisa Gherardini*, épouse de Francesco del Giocondo, dite *Mona Lisa*, la *Gioconda* ou la *Joconde*.
[206] *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. pp. 80-81.

D'autres services encore venaient compléter ce document de travail[207].

Pour organiser la chose, Laurent Le Bon souhaitait recueillir un accord préalable d'Henry Loyrette, Président-Directeur du Musée du Louvre, proprement « incontournable » (selon ses mots). D'après ce qu'il put me raconter par la suite, il tenta sa chance à l'occasion d'un vernissage au Centre Pompidou-Metz[208] auquel Henry Loyrette se rendit. Mais l'accueil de ce dernier, relativement au projet de suppression de *La Joconde* effectuée dans le contexte de la Nuit Blanche 2012 fut extrêmement mitigé. Il prétexta ne pas saisir le moins du monde

---

[207] Voici d'autres éléments qui figuraient parmi ces prévisions. Je pense qu'il est important d'être assez exhaustif pour rendre compte de la complexité des démarches qui nous guident, bon an mal an, vers une « solution finale » (dûment validée).

Service N°30 variante 1 (*Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. p. 99)
Acheter/Casser
Sur le lieu de son acquisition, détruisez l'article que vous venez d'acheter.
MISE EN PRATIQUE :
« Six fois *Acheter/Casser* »
Six acheteurs —dotés chacun d'un capital de 50 euros— sont formés par Jean-Baptiste Farkas. La soirée du 6 Octobre venue, chacun d'entre eux élit spontanément un magasin parisien ayant des horaires d'ouverture élargis. Dans ceux-ci, les acheteurs se procurent une marchandise qu'ils règlent à la caisse avant de la détruire sous les yeux des caissiers (et/ou gérants de l'établissement), dans le magasin même, en prenant soin de ne rien endommager d'autre que la marchandise acquise.
→ Il est fait mention de l'activation du service dans le programme de l'événement. Cependant aucune documentation des actions n'est envisagée.
→ Le nombre d'acheteurs peut être revu à la hausse : « Douze fois *Acheter/Casser* » ; « Dix-huit fois *Acheter/Casser* » ; « Trente-six fois *Acheter/Casser* » etc.

Service N°34 (*Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. p. 110)
Éclipse
Obscurcir temporairement. Par extension : renouveler par l'obscur.
MISE EN PRATIQUE :
Pour ce qui est de la façon dont on va l'éclairer, un des lieux les plus attendus figurant dans le programme de la Nuit Blanche 2012 est très nettement revu à la baisse. Le projet consiste à plonger le public non pas dans un noir réussi (à la façon des « dîners dans le noir ») mais plutôt dans une pénombre de mauvais aloi lui imposant de tâtonner.

Service N°49 (*Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. p. 131)
Surévalué
Déterminer une période durant laquelle vous y mettrez le double du prix.
MISE EN PRATIQUE :
« Un heureux »
Telle œuvre —de préférence monumentale— figurant au programme de la Nuit Blanche 2012 fait l'objet de frais de productions. Au moment d'être honorés auprès d'un fournisseur, ces frais sont payés à hauteur du double, sans qu'aucune explication ne soit donnée.
→ En cas de réclamation, dire au fournisseur que c'est au nom de l'art que le montant des frais a été revu à la hausse. Aucune communication n'est faite sur cette activation.

Service N°04 (*Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. pp. 40-42)
L'annulation d'espaces
Saisie temporaire d'un espace (physique ou virtuel) que l'on rendra impropre à l'usage.
MISE EN PRATIQUE :
« Un vide colossal »
Dans Paris, dans la nuit du Samedi 6 Octobre, une très grande annulation d'espace est effectuée. Hors d'usage : la place de la Concorde, un quartier parisien, un étage du Centre Georges Pompidou ou la gare Montparnasse !
→ Préciser la façon dont serait clôturé l'espace saisi (barrières, gardes et rubalises, voitures de police).

[208] L'exposition « 1917 », qui s'est tenue là du 26 mai au 24 septembre 2012.

l'intérêt de l'idée et balaya nos espoirs en un tour de main (quatre ou cinq phrases sembleraient avoir suffi pour tout anéantir).

Quelques semaines plus tard, Laurent Le Bon revint vers moi pour imaginer, sous la forme d'activations de services Glitch ou d'IKHÉA©SERVICES, d'autres hypothèses. Nous prîmes un second rendez-vous ; il était, cette fois, encadré par deux assistantes du plus grand sérieux. Entre-temps, me confia-t-il, et après avoir pris connaissance du dossier que je lui avais envoyé, il avait pu imaginer une autre activation qui serait, à son goût, aussi bonne que la première. Dans l'élaboration de son projet pour la manifestation, il avait imaginé que les gens puissent déambuler tout le long de Paris en empruntant les berges de Seine, qui seraient piétonnisées pour l'occasion. Or la Préfecture, pour des raisons complexes[209] lui barrait la route, depuis des mois, s'opposant, apparemment, à « un Paris-plage permanent ». Il vint alors à l'idée de Laurent Le Bon que si cette piétonisation était présentée depuis la Ville de Paris à la Préfecture comme une œuvre d'art, cette seconde aurait certainement beaucoup plus de mal à l'évacuer.
Un service se prêtait particulièrement bien à cet exercice : *L'annulation d'espaces* (N°04). Son mode d'emploi, en effet, consistant à « rendre un espace impropre à l'usage », pouvait coller à merveille avec le fait d'interrompre brutalement le trafic durant toute la nuit, sur les berges de Seine, car l'usage principal que l'on fait de ces voies est bien d'y circuler en voiture (en camion, en car ou en moto), en les vidant, on empêchait l'usage qui en était ordinairement fait.

Devant cette idée, j'étais évidemment partagé : d'une part, à titre de fournisseur, il m'est par définition quasiment impossible de refuser (il y a eu quelques exceptions, on s'en doutera) la mise en pratique d'un de mes protocoles, puisque chacun est libre d'activer les services contenus dans mon manuel, *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*[210], quand et où il le souhaitera. De l'autre, cette idée me semblait trop servir la manifestation. J'avais la nette impression qu'une telle activation ne pourrait que me laisser avec le sentiment d'avoir aidé, par ma présence, au mieux, à enclencher, à mettre en mouvement un rouage jusqu'alors figé dans l'incommensurable mécanique institutionnelle opposant la Ville de Paris à la Préfecture. Nous en restâmes là, sans que j'exprime de façon franche que j'étais d'accord avec ce projet d'activation et je promis à Laurent Le Bon de lui donner rapidement des nouvelles.

De retour chez moi, je me dis qu'il me restait un peu de temps pour « salir tout cela » de façon adéquate. En 2007, avec Alexandre Gurita[211] j'avais inventé un service me permettant d'agir « de façon irrégulière » (ou non conforme), tout en prétendant « répondre précisément à ce qui

---

[209] « Piétonisation des Berges de Seine, acte IV scène 3. La pièce, qui voit s'opposer depuis quelques semaines la Ville et l'État concernant le réaménagement des quais, s'est poursuivie lundi lors d'un débat agité au Conseil de Paris. Alors que le premier ministre bloque la transformation de la rive gauche depuis le 12 janvier dernier, arguant des risques de congestion de la circulation, Bertrand Delanoë a réaffirmé son "intention d'honorer sa parole et de rendre les bords de la Seine aux Parisiens". Prenant acte "avec regret mais aussi détermination" de la situation qui le contraint à reporter son dispositif au printemps 2013, il a annoncé que la Ville allait à nouveau "saisir les Ports de Paris (propriétaire des quais, NDLR) avant l'été prochain, d'un projet de convention". » Extrait de cette très volumineuse affaire commentée dans le journal « Le Figaro » daté du 06/02/2012, sur http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2012/02/06/01016-20120206ARTFIG00732-les-voies-sur-berges-font-encore-parler-d-elles.php

[210] Par chance, très peu de gens s'en rendent compte !

[211] Alexandre GURITA dirige la Biennale de Paris depuis 2000. En partie 1, la sous-partie intitulée « En quoi "c'est de l'art" affaiblit la portée d'une proposition, l'épisode berlinois » lui était grandement consacrée. Je parlerai de lui de nouveau dans ma partie finale, lorsqu'il sera question de « "L'IHEAP Reloaded", une école peut en cacher une autre, deux échecs et plaidoyer en faveur des coups portés en dessous de la ceinture ».

m'était de demandé ». Il s'agit de *La part de l'ombre* (N°35)[212], service Glitch dont le mode d'emploi est le suivant : « Dans le cadre d'une commande, accompagner la livraison d'un ouvrage d'une action malveillante qui troublera l'ordre auquel celui-ci se destine. »

Le cas de figure correspondait bien aux conditions d'activation de *La part de l'ombre* : je me sentais contraint d'accepter de laisser Le Bon piétonniser les berges de Seine en activant *L'annulation d'espaces*, mais ça ne m'empêchait pas, par ailleurs, d'agir sous cape, de façon plutôt cruelle, en m'appuyant sur l'activation de *La part de l'ombre*. Il ne restait qu'à convaincre les assistantes de Le Bon de faire figurer non pas un seul, mais deux services dans le programme de la Nuit Blanche 2012, *L'annulation d'espaces* et *La part de l'ombre*. Heureusement, cette initiative ne rencontra aucune résistance, ce qui m'étonna en premier lieu, puisque le second service que je leur proposais exprimait tout de même l'idée que celui-ci consisterait en une action malveillante tournée contre le commanditaire (Le Bon pour Nuit Blanche). La chose est d'autant plus intéressante que lorsque je reçus le contrat que je devais passer avec la Ville de Paris, sur celui-ci était clairement stipulé que l'artiste remplissant et signant ce document officiel s'engagerait à ne perpétrer aucun acte délictueux contre la manifestation ou la Ville de Paris et, je cite, s'engagerait « à ne pas porter atteinte à l'image de la Ville de Paris » (article 2), d'autre part « la ville de Paris a le droit de retirer de la manifestation à tout moment, temporairement ou définitivement, tout ou partie de l'œuvre, si sa présence risque de compromettre le bon déroulement de Nuit Blanche, ou de nuire à l'image de la Ville de Paris » et enfin « l'artiste reconnaît que la Ville de Paris soit seul juge de l'opportunité d'un tel retrait, et renonce à réclamer une indemnisation quelconque » (article 6). Il s'avérait toutefois nécessaire de ne pas « s'avouer vainqueur », en tentant de rester subtil.

Pour finir, l'annonce de l'activation de mes deux services figura en très bonne place dans le guide de la manifestation. On pouvait lire en page 7, près du texte de présentation de la Nuit Blanche par Laurent Le Bon : « En permanence, IKHÉA©SERVICES et Glitch – IKHÉA©SERVICE N°04 et Glitch N°35, Activations : Pour redonner les voies sur berges aux piétons, Nuit Blanche active *L'Annulation d'espaces* ! Mode d'emploi : saisie temporaire d'un espace (physique ou virtuel) que l'on rendra impropre à l'usage. Coll. MJS, Paris. En parallèle, le service Glitch N°35, *La part de l'ombre*, sera mis en pratique dans un des lieux répertoriés dans ces pages. Où ? Mystère… » Au lieu de faire apparaître le mode d'emploi du second service dans ces lignes, pour ne pas éveiller les soupçons ou faire émerger d'importuns blocages qui m'auraient nécessairement fait échouer en cours de route, j'avais choisi de renvoyer le lecteur du programme vers mon livre, *Des modes d'emploi et des passages à l'acte* (forcément, il y avait très peu de chances pour qu'il l'ait lu, ce qui me donnait une bonne longueur d'avance !).

Quelques jours avant la manifestation, la Ville de Paris m'avait enjoint de présenter mon travail aux médiateurs de l'événement, ce que je fis. La salle était pleine. Les médiateurs, très jeunes pour la plupart, avaient des dizaines de questions à me poser et, surtout, tentaient tous de savoir ce que pouvait bien être cette activation programmée (mais non explicitée par avance) du second service, « quelque part » dans la manifestation. Nombre d'entre eux, cette fois, avaient pris connaissance de la teneur de *La part de l'ombre* en allant chercher directement le mode d'emploi du service dans mon livre (qui figurait sous la forme d'une référence précise dans le programme de Nuit Blanche). Je me gardais absolument d'expliquer quoi que ce soit touchant à l'activation de *La part de l'ombre*. Souhaitant m'en tenir en tout et

[212] *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. p. 111.

pour tout au protocole, strictement, qui prône l'éclosion sournoise et rejette pour cette raison les effets d'annonce ou la divulgation.

À l'heure actuelle encore, je me suis bien gardé de raconter à qui que ce soit ce que j'avais fait alors. C'est d'autant plus drôle que des bruits ont couru, dès que la nuit du 6 octobre 2012 fut passée : il se serait agit d'une énorme panne d'électricité survenue à Châtelet-Les Halles vers 1h du matin (interrompant une œuvre vidéo visible depuis la rue des Bergers et installée dans le Chantier des Halles). Ou encore des multiples problèmes rencontrés ce soir là par les conducteurs de taxi, totalement furieux, qui avaient entendu parler d'un hurluberlu décidé à fermer les berges de Seine à l'occasion d'une des nuits les plus mouvementées de l'année, de la pure folie, et qui avait dressé d'autres pièges contre la profession[213].

Au cours de la nuit du 6 octobre, vers 4h du matin, ayant accompli ce qui devait l'être du côté de *La part de l'ombre*, je me suis promené pendant une petite heure sur les berges, totalement vides, ou presque, de l'est de Paris jusqu'au centre. Là, grâce à Laurent Le Bon, j'ai eu le sentiment d'être en présence d'une activation de *L'annulation d'espaces* de plusieurs kilomètres de long flanquant Paris de part et d'autre de la Seine et faisant ainsi s'aligner les deux rives sur un même principe. Or cette *annulation*, à mes yeux et aussi massive eut-elle été, était réussie uniquement parce que j'étais parvenu, au moyen d'un tour de force imperceptible dicté par l'un de mes modes d'emploi, à l'associer à une seconde action, tournée celle-là, contre la manifestation.

CONCLUSION

Best Crimes Compilation[214]
Il fallait en passer, sans aucun doute, par toutes ces descriptions assez précises, pour montrer en quoi l'activation d'une œuvre requiert un très grand nombre de réglages. A fortiori lorsque celle-là est dématérialisée, transmise au travers du langage, écrit ou oral, et donc malléable, transformable, adaptable à souhait, et donc fragile, susceptible d'être le jouet de toutes sortes d'appropriations, d'instrumentalisations (c'est cette marge de manœuvre presque illimitée, et donc renvoyant chacun vers sa propre responsabilité qui fait bien sûr tout l'intérêt des arts qu'on dit, après Nelson Goodman, « allographiques », ou « non-autographiques »[215], c'est-à-dire dont l'existence suppose la prise en charge par un tiers, conception de laquelle mon offre est bien sûr redevable).
Ce que je défends, surtout, dans cette double réalisation ayant entraîné les mises en pratique de deux de mes services, *L'annulation d'espaces* et *La part de l'ombre*, c'est le fait que l'artiste, dans ses manœuvres, puisse s'accorder la liberté de produire quelque chose que la majorité des gens à qui il est supposé s'adresser (dans le contexte offert par un événement culturel, de préférence de grande envergure) ne percevra même pas[216]. Pourquoi ?

---

213 Dixit Sophie POTELON, qui avait encadré les médiateurs de Nuit Blanche 2012 et avait pu me faire par la suite des retours instructifs sur les rumeurs spontanées qu'elle avait pu voir courir.
214 La compilation des meilleurs crimes !
215 Voir GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art*, Traduction de Jacques Morizot, éditions Jacqueline Chambon (1990), Hachette Littératures, Paris, 2001, à partir de la page 146, « Ce qu'on ne peut contrefaire ». Tandis que dans tout art autographique, « une œuvre particulière existe seulement en tant qu'objet unique » (la peinture), dans l'art allographique, une œuvre s'obtient en deux temps (la musique). Ce qui fait écrire cette belle phrase au philosophe : « L'art allographique a conquis son émancipation […] par la notation » (op. cit. page 155).
216 J'ai maints fois agi de cette façon. Par exemple, toujours en 2012 et avant l'expérience Nuit Blanche dont je viens de parler, lorsqu'il s'agissait d'activer *Perdre son temps* (N°24, variante, voir *Des modes d'emploi et des passages à l'acte* op. cit. p. 88) et *Exposer/Casser* (N°30, variante 2, voir dans le même livre, p. 100) à la Galerie Emmanuel PERROTIN, à Paris. Je projetai d'évoquer ici cette double réalisation, mais je constate que les pages

L'Industrie Culturelle grandissant, l'artiste se voit dominé toujours plus par un impératif : celui de se rendre perceptible. Cet impératif a, sur l'artiste, d'autant plus d'empire que, comme je l'ai longuement expliqué précédemment, celui-là entretient des liens amoureux avec sa « Muse Agoraphage », l'attirance de l'artiste pour cette « inspiratrice faux-jeton » en faisant un damné, contraint d'errer le long des berges d'un Styx commandé par « l'indice de popularité ». C'est dire que l'artiste, d'une façon générale, s'avère totalement incapable de s'inscrire, au travers des modalités de sa pratique artistique même, dans une « économie réputationnelle »[217] autre que celle que lui propose l'Industrie Culturelle. Il s'avère incapable de dépasser ce standard, fondé sur l'impératif de se rendre perceptible. Soyons encore plus cruels, et supposons, comme il m'est arrivé de le faire précédemment, pour enfoncer le clou une dernière fois, que l'Industrie Culturelle n'est justement absolument pas le cœur du problème[218], mais que ce qui ferait obstacle à une production plus audacieuse proviendrait de l'artiste lui-même, de son goût immodéré pour la reconnaissance, goût qui le contraint « diaboliquement » de diverses manières.

Voici maintenant où j'aimerais en venir : dans une époque qui semblerait nous demander d'apparaître toujours davantage, contre la bonne morale, je souhaiterais défendre la notion de « pratique élitiste de l'art ». Je vais à présent, et ce en guise de conclusion à cette seconde partie, capitale dans la structure de mon mémoire, m'expliquer en peu de mots à ce sujet.

« Pratique élitiste de l'art » : j'ai choisi cet ajustage de mots moins pour son exactitude (toute relative, vis-à-vis de ce que je souhaiterais avancer) que pour ce à quoi il renvoie, à savoir une objection à la « démocratie pour tous », aujourd'hui plus que jamais embarrassante.
Il n'y a, me semble-t-il, qu'un élitisme authentiquement nocif, celui d'ordre financier, qui nous empêcherait d'accéder à telle ou telle sphère de la société pour tenter d'y mener une action, et clairement, cela n'est pas ce que je souhaite évoquer ! Élitisme, donc, non pas comme perspective de « favoriser les meilleurs » (loin de moi l'idée d'une aristocratie, ou encore d'une élite, d'autant que, manifestement, nul n'a été en mesure de désigner qui furent les « meilleurs » à un instant T), mais comme pure opposition au projet d'un « art pour tous ». Élitisme, non dans le sens de la constitution d'une faction d'artistes qui serait supérieure aux autres[219], mais comme prise de distance violente vis-à-vis de ce que l'artiste œuvrant sous l'égide de l'Industrie Culturelle serait en devoir d'offrir à son public. Ceci mérite encore quelques précisions.

---

filent et suppose que de nouvelles longues descriptions seraient franchement de trop (rappelons-nous Jules RENARD !). À la place de cela, je propose à mon lecteur de retrouver en annexe à ce mémoire quelques propositions d'activations de services que j'ai pu faire dernièrement à la galerie et qui pourront servir de complément pour qui souhaiterait pleinement saisir mon approche. À l'heure où j'écris ces lignes (le 27 février 2013), aucune de ces propositions n'a été validée.

[217] Je reprends à mon compte cette façon de dire typique de Stephen WRIGHT.

[218] Beaucoup d'artistes voient dans l'Institution et plus généralement dans l'Industrie Culturelle le grand méchant loup qui orchestre leurs pires cauchemars, un « Léviathan », tandis que je perçois le pire ennemi de l'artiste à l'intérieur de lui-même. C'est libéré de sa « Muse Agoraphage », que l'artiste pourra enfin doter son action d'une puissance autrement plus grande. On voit à quel point les questions de la reconnaissance et de ce que j'appelle « une pratique élitiste de l'art » sont intrinsèquement liées. Par élitisme, au risque de simplifier beaucoup mon propos, j'entends indirectement « l'abandon, par l'artiste, de son besoin dévorant de reconnaissance ». En l'état actuel des choses, rappelons que toute « non participation à l'agora » génère, chez un artiste, ressentiment, tristesse et déception. J'aurais aimé, dans ce mémoire, m'appliquer davantage à décrire la notion d'amertume, que nombre de créateurs apprennent à bien connaître à leurs dépens. Disons que ce n'est que partie remise. Sujet d'une thèse (qu'il reviendrait de lier à l'art) : « Le crime comme réponse à un défaut de reconnaissance. »

[219] C'est le projet plus ou moins avoué de toutes les avant-gardes ayant vu le jour au 20e siècle.

Toute l'Industrie Culturelle appuie ses efforts sur l'objectif d'un « art pour tous », c'est pourquoi la notion qui lui est la plus opposée est celle d'élitisme.

Si l'artiste choisissait de continuer à travailler dans le contexte contraint qui est celui de l'Industrie Culturelle (j'ai écris qu'un tel contexte impose surtout à celui-là d'être perceptible, mais cela dit, rien ne l'empêche de manœuvrer ailleurs et d'extraire son action de ladite Industrie, pour se consacrer par exemple à des stratégies furtives), il pourrait négocier deux conditions :
– que lui soit donnée l'entière liberté d'agir loin des regards,
– qu'il ne subisse pas la contrainte de devoir s'adresser à tous.
Or dans les faits, nous savons que l'artiste, par contrat ou non, est systématiquement sommé d'apparaître et doit faire en sorte que son offre soit aussi accessible que possible.
Ce que j'appelle une « pratique élitiste de l'art » reviendrait donc, pour le créateur, à *s'inventer des façons d'échapper au régime de la visibilité* imposé par le contexte de l'Industrie Culturelle et à rejeter toute intention didactique[220].
Quand bien même une « pratique élitiste de l'art » serait le pire scénario imaginable, il vaudrait mieux, néanmoins, que celui qui fait naître chaque jour des œuvres d'art blafardes sur le terrain de l'Industrie Culturelle, des dispositifs et autres propositions plastiques qui, tellement machinés par le souci pathologique de s'adresser au plus grand nombre, échouent, pour finir, à attirer durablement l'attention de qui que ce soit.
Relativement à une « pratique élitiste de l'art », au moins deux certitudes sembleraient pouvoir être relevées : nous savons, d'une part, qu'une œuvre d'art peut advenir sans nécessairement chercher à attirer l'attention. D'autre part, nous savons également que point n'est indispensable de tenter de faire reconnaître une production par le plus grand nombre[221].
Tout cela devrait bien entendu être étudié de beaucoup plus près et je me sens seulement capable d'esquisser à présent quelques grandes lignes qui pourraient établir sommairement la notion que je propose ici.

Éloge de l'opacité, éloge de l'ombre
La notion d'élitisme en effraie plus d'un.
On m'objectera, par exemple, que cette « pratique élitiste de l'art » pourrait être ressentie comme un retour en arrière, dès lors que l'on considère qu'elle a, dans l'histoire de l'art plus ancienne, et notamment au travers de celle héritée des auteurs romantiques, existé sous la forme de « la tour d'ivoire »[222]. Mais là est d'autant moins mon propos que l'élitisme que j'évoque, s'il peut éventuellement être synonyme de repli, ne renvoie que très indirectement à l'isolement : l'artiste que je décris, on l'a vu, pourra s'investir dans l'Industrie Culturelle de façon intelligente, d'autant plus pertinente qu'il ne s'interdira pas d'être nocif. Cet élitisme est une opposition ferme à l'idée d'un « art pour tous », clé de voûte de toute la production ayant cours dans le régime dominant.

---

[220] Mais bien sûr, gare à l'hermétisme !
[221] On se souvient de KAFKA, qui avait choisi d'être lu, de son vivant, presque exclusivement par Milena JESENSKA et Max BROD. Les exemples fourmillent (de Samuel BECKETT au peintre Francis BACON, qui disait n'œuvrer que pour trois ou quatre personnes vivant dans le monde, de Fernando PESSOA à Emmanuel BOVE, etc.).
[222] « À l'origine, l'expression vient du *Cantiques des Cantiques* où "collum tuum sicut turris eburnea" voulait dire "ton cou, comme une tour d'ivoire" et comparait le long cou blanc d'une femme à une tour faite d'ivoire. Mais c'est Charles-Augustin Sainte-Beuve qui, en 1830 dans *Les Consolations*, en a complètement détourné le sens alors que, dans un poème, il parlait d'Alfred de Vigny : "[...] et Vigny, plus secret, comme en sa tour d'ivoire, avant midi, rentrait" » (d'après http://fr.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070511125603AAn5AnD).

Pour clore ce passage, j'amènerai une dernière fois la chose différemment : la pratique de l'art se doit d'être extrême. Comme l'extrême n'a pas sa place dans le régime de la visibilité (qui est aussi celui de l'Industrie Culturelle – ou qui a été produit par elle, c'est ce régime qui semblerait le mieux la servir), l'artiste pourra éventuellement voir dans l'ombre, une véritable alternative.

Et c'est de cela très exactement dont il va s'agir à présent, de l'ombre comme possible alternative.

3. *Éloge de l'ombre*

INTRODUCTION

L'ombre, pourquoi l'ombre ? : « [...] un laque décoré à la poudre d'or n'est pas fait pour être embrassé d'un seul coup d'œil dans un endroit illuminé, mais pour être deviné dans un lieu obscur, dans une lueur diffuse qui, par instants, en révèle l'un ou l'autre détail, de telle sorte que, la majeure partie de son décor somptueux constamment caché dans l'ombre, il suscite des résonances inexprimables »[223]. Ces quelques lignes célèbres en disent long sur notre aptitude à pouvoir tout envisager d'une façon inédite dès lors que notre regard s'inscrit hors des endroits illuminés. J'interprète ces lignes ainsi : Tanizaki nous indique qu'un lien fort existe entre l'ombre et l'originalité.

Et l'artiste ? Jamais sans ses innombrables tentatives destinées à le faire apparaître, jamais sans un goût immodéré pour la foule, qui le fait « homme des foules » en plus d'être un homme « doué du sens du possible ». Qu'en serait-il, si nous tentions d'étudier maintenant cela de plus près, en inclinant la figure de l'artiste vers l'ombre ?

PANIQUE SOUS LES SPOTLIGHTS

L'ombre comme clé possible pour survivre à l'ère de la fin des grands discours

Du quart d'heure de célébrité warholien à la discrétion volontaire, « mettre de l'ombre au tableau »

En 2013, quoi de plus commun que l'évocation du quart d'heure de célébrité warholien[224] ? L'image est devenue tellement banale qu'elle peine encore à heurter ou même à effaroucher, quand elle n'échoue tout simplement pas à attirer l'attention. Tout le monde ou presque en a entendu parler. Et ce n'est pas étonnant, car le quart d'heure de célébrité warholien a vécu 1577880 quarts d'heure[225]. En cela, il n'aura pas été victime de la mécanique implacable que Warhol semblait décrire fièrement dans son image, à savoir que nombre de ces moments de célébrité sont de nature si fugace qu'ils manquent à se perpétuer plus d'un quart d'heure. La

---

[223] TANIZAKI, Jun'ichirō, *Éloge de l'ombre* (1933), Traduit du japonais par René Sieffert, éditions Publications Orientalistes de France, Paris, 1977. Je reproduis le passage imprimé en 4e de couverture de cette édition.

[224] Sur WIKIPÉDIA, l'encyclopédie libre, voici un article qui a été consacré à cette expression, consultable sur http://fr.wikipedia.org/wiki/Quart_d%27heure_de_c%C3%A9l%C3%A9brit%C3%A9) :
« Quart d'heure de célébrité : « 15 minutes de célébrité » ou « quart d'heure de célébrité » (« 15 minutes of fame » en anglais) est une expression inventée par l'artiste américain Andy Warhol. Elle désigne la célébrité fugace de ceux qui sont l'objet de l'attention des médias de masse, attention qui passe à un autre objet dès que l'intérêt du public s'affaiblit. L'expression est souvent employée dans l'industrie du spectacle et d'autres champs de la culture populaire. Elle est la paraphrase d'une affirmation d'Andy Warhol reproduite dans le catalogue d'une exposition effectuée au *Moderna Museet* de Stockholm de février à mars 1968 (cf. Ralph Keyes, *The quote verifier: who said what, where, and when*, Ed. The Pen is Black, 2006) : « Dans le futur, chacun aura droit à 15 minutes de célébrité mondiale. » (« In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes. », *Warhol photo exhibition*, Stockholm, 1968 : Kaplan, Justin, Ed., Bartlett's Familiar Quotations, 16th Ed., 1992, Little, Brown & Co., p. 758) En 1979, Warhol réitère sa déclaration : « ... ma prédiction des années soixante s'est réalisée : à l'avenir tout le monde sera célèbre pendant quinze minutes. » (cf. Candace Murphy, *Looking For Fame In All the Wrong Places [archive]*, « Oakland Tribune », 25 août 2006) Ennuyé par les questions répétées à propos de cette affirmation, Warhol essaya délibérément de désorienter les journalistes en changeant son affirmation en « Dans le futur, 15 personnes seront célèbres » ou « Dans 15 minutes, tout le monde sera célèbre ».

[225] Il y a 525960 minutes dans une année, soit 35064 quarts d'heure par an. 45 ans sont passés depuis que WARHOL a exprimé son idée. Si bien que le quart d'heure de célébrité warholien a vécu 1577880 quarts d'heure. On m'excusera ce petit calcul qui constitue un trait d'humour.

raison ? : les médias, trop volages. Ou encore les spectateurs, trop inattentifs et veules. Ou encore le mauvais temps, qui était au rendez-vous.

J'invoque dans ces pages ce « quart d'heure » à titre d'exemple, car il semblerait à merveille illustrer ce que serait la reconnaissance, prise par un biais purement affirmatif. Autrement dit, ce quart d'heure, ou plutôt l'éventualité de pouvoir vivre au moins une fois ce quart d'heure au cours d'une existence, semblerait constituer pour une part l'objet même de toute quête muée par la volonté de reconnaissance : apparaître.

Mais de quelle célébrité Warhol parle-t-il exactement ? De celle, sans le moindre doute, qui fait apparaître dans les organes de presse, à la télévision, ou encore qui installe au devant de la scène et qui détient toujours un petit quelque chose de triomphal. Ce « quart d'heure » est clairement celui de « l'homme des foules », figure empruntée à Poe que j'ai décrite précédemment. C'est celui qui dispense à tout coup sa bonne dose d'adrénaline. Ce « quart d'heure » est le synonyme de la reconnaissance communément enviée, adulée, recherchée, celle qui fournirait l'extase. Et que permettent les médias de masse.

Souhaitant manifestement molester son auditoire en évoquant ce type de célébrité, Warhol exprimait très probablement l'idée plutôt menaçante selon laquelle « tout le monde sera tôt ou tard en droit de vivre ce quart d'heure ». En faisant cela, Warhol ne faisait pas autre chose que malmener un fétiche, et c'est un peu comme s'il confiait à quelques gosses à papa pensant se différencier en roulant en Ferrari, qu' « un jour ou l'autre, tout le monde aura le même droit que vous de rouler en Ferrari, et alors, ce sera votre fin ».
Au moment où l'artiste exprimait cette idée, ce type de célébrité fondée sur la notion de distinction (sous-entendant que « seules des personnes valables seraient en droit d'apparaître dans les médias de masse », on ne parle même pas de s'exprimer) avait encore un lustre incontestable, – d'où un certain choc, sans aucun doute, impulsé par le projet warholien de faire ressentir, à l'endroit de la volonté de se distinguer, comme qui dirait une menace, un vif sentiment de décadence.
Mais environ quarante ans plus tard, il semblerait que ce soit cette fois le projet même d'accéder à la célébrité par de telles voies (les médias de masse) qui soit devenu beaucoup moins plaisant, et partant nettement moins digne de fournir de grands efforts.
D'aucuns tiendront les « Reality Shows » et autres événements télévisuels pour principaux responsables de cette perte de prix, d'autres verront dans l'Internet et sa constellation formée de millions de blogs sur lesquels tout un chacun pourra donner son avis la désagrégation de toute prétention à détenir une quelconque forme de monopole[226], ne serait-ce qu'au travers d'une apparition pure et simple, « durant quinze minutes ». En ce sens, j'aime imaginer qu'il manquerait comme un morceau à l'image évoquée par Warhol. « Dans le futur, chacun aura droit à 15 minutes de célébrité mondiale. » Certes, mais cet état de fait, à chacun son quart d'heure, n'aura-t-il pas pour conséquence irrémédiable qu'une célébrité de cette nature, à partir du moment où tous pourront la partager, perde tout intérêt ? Andy avait-il aussi anticipé cela ? « Dans le futur, chacun aura droit à 15 minutes de célébrité mondiale, mais plus personne ne se souciera plus de célébrité. »

Discrétion volontaire
Dans sa newsletter datée de février 2013, Ben Vautier rappelle assurément ce désintérêt, en écrivant, comme il le fait toujours, d'une façon qui n'est légère qu'à demi :

---

[226] Je reprends l'idée d'Yves MICHAUD.

« Il y a trop de sites,
Trop d'objets culturels d'avant garde,
Trop de gloire,
Trop de célébrités,
Trop de musées,
Trop de galeries,
Trop d'artistes qui rêvent de gloire,
Tous ces « trop de tout » se transforment en un « rien du tout »,
La preuve, je n'arrive pas à m'en souvenir. »

Constat sarcastique sur lequel pourrait s'appuyer la suivante hypothèse, à savoir qu'à la célébrité littérale et nue, mais digne d'estime et portant encore la tête haute vers laquelle renvoyait Warhol en son temps en évoquant son quart d'heure ont succédé d'autres modalités d'apparition. Beaucoup plus pertinentes, moins schématiques ou frontales, plus ambiguës, parfois chirurgicales, celles-là sont volontairement furtives.
Elles déconstruisent la notion même d'apparition en proposant de nouveaux axes, de nouvelles formes d'adhérences, d'intrications. Elles font appel à de nouvelles stratégies. Pour les caractériser, je les réunirai sous l'appellation de « discrétion volontaire ».

Encore plus de soustractions mortelles
Par « discrétion volontaire », j'entends caractériser une présence au monde qui ne se suffit pas de la célébrité, ou, pour tenter de l'exprimer de façon plus exacte, qui fait en sorte, résolument, de ne pas lui être d'une quelconque façon assujettie[227].
Ce que j'intitule « discrétion volontaire » indique donc l'accession volontaire à un autre régime. Dans celui-là, le littéral devient « rumoral », et, plus généralement, le fait de s'exposer, dans tous les sens du terme, perd son sens, se voit frappé d'obsolescence. Dans celui-là, d'autres règles sont en vigueur, tout s'y fait « mine de rien ». Tout y est entrepris différemment : des formes que prendra « l'adresse faîte à » aux manœuvres déployées pour accéder (outre les médias de masse) à un niveau plus élevé de pertinence. Il y est plus question d'un nouveau découpage que d'un rapport de force. Pour tous ceux ou celles qui ont adopté l'attitude que je décris sous cette appellation, apparaître comme Warhol l'envisageait au travers de son image de « quart d'heure de célébrité mondial » est à rejeter pour de multiples raisons. La plus immédiate est la suivante : tenter de briller auprès de personnes dont on ne partage pas (ou plus) les valeurs ne peut relever que du non-sens, sinon de quoi d'autre ? Par « discrétion volontaire », je souhaite donc exprimer un désir de scission d'avec la visibilité prise dans son sens le plus conventionnel, à savoir de scission d'avec ce que pouvait avoir d'attirant (de captivant, de vampirisant[228]) le quart d'heure de célébrité warholien. Scission effective qui en passe non pas (ou plus) par des « opérations révolutionnaires et massives », mais plutôt par des agissements extrêmement subtils et qui sont autant de ruses.

Pour ce qui est de chercher des exemples de mise en vie (ou en mouvement) de cette « discrétion volontaire », point n'est besoin d'aller plus loin que les mots formidables qu'employait Michel de Certeau pour décrire ce qu'il intitulait la « polémologie du faible » dans son ouvrage capital, *L'invention du quotidien*[229]. À une différence majeure près : j'oserai

[227] On voit les liens que cette partie entretient avec ce que j'appelais précédemment « négareconnaissance » en m'inspirant des scènes alternatives extrêmes.
[228] La « Muse Agoraphage » !
[229] Ou « art du faible », dans *L'invention du quotidien,* Vol. 1. « Arts de faire », coll. « Folio essais » (Poche), éditions Gallimard, Paris, 1990, notamment page 48 : « Sans profit (le profit est du côté du travail exécuté pour

avancer que la « discrétion volontaire » est plus qu'une forme de braconnage ou de détournement parce qu'elle à trouvé les moyens de « se *tenir* en elle-même, à distance, dans une position de retrait, de prévision et de rassemblement de soi »[230].
Enfin, ce que j'intitule « discrétion volontaire » renvoie à nombre de dispositions singulières, spécifiques, que je ne puis ici décrire que de façon sommaire, en citant la principale : « un désir de réel ». Une faim, pour employer un autre mot, qui a déjà poussé certains à tenter de s'extraire du Grand Tout[231], à s'écarter du « quadrillage d'un système » (Michel de Certeau) pour s'exprimer à d'autres, au travers de « zébrures », d'« éclats », de « fêlures », de « trouvailles »[232]. Dans un des textes figurant dans l'ouvrage collectif *Les commensaux, quand l'art se fait circonstances*[233], évoquant les approches artistiques pour lui les plus contemporaines, les plus pertinentes, celles qui pratiquent le mode furtif, Patrice Loubier écrit, et ceci aura certainement le mérite d'attirer notre attention au point où nous en sommes arrivés du développement de notre hypothèse, que pour de telles pratiques, dîtes furtives, « le réel est en passe de devenir un *réel matériau* ».

Le mode furtif
Sans trop nous éloigner de notre sujet, nous pourrions facilement dégager de cet insert la certitude qu'il existe un lien fort entre ce que j'appelle la « discrétion volontaire » et ce qu'on intitule généralement le « mode furtif ». C'est dire que la « discrétion volontaire » a besoin du furtif, comme d'un vecteur, d'un véhicule, et que dans un avenir proche, le mode furtif prendra très certainement de plus en plus d'importance dans les consciences. Je l'ai écrit plus haut, la « discrétion volontaire » est un type alternatif d'approche qui évite (quand il ne les défait pas) les modes d'apparition les plus littéraux, à savoir ceux que permettaient les médias de masse et qui sont au centre de l'image formulée par Warhol, dès 1968. Or je peux imaginer, au vu de l'immense pression exercée sur tous par les médias de masse, que tout un chacun développera une envie toujours plus grande de s'extraire d'un régime s'avérant oppressif, celui de la célébrité (et partant de la visibilité) et optera pour l'anonymat.

Dans un article postérieur à celui que je viens de citer, intitulé « De l'anonymat contemporain, entre banalité et forme réticulaire » aujourd'hui assez couramment revendiqué[234], Loubier décrit ce que serait peu ou prou le mode furtif, en le reliant très directement au projet d'investir le réel (ou en tous les cas pour ce qu'on tient pour être le réel) :
« Mon hypothèse est de lier cet accent contemporain de l'anonymat à ce que je qualifie de "désir du réel" : la volonté d'intensifier l'avoir lieu de l'œuvre au plus près de la circonstance vécue. L'incognito paraît une simple condition de base de son efficace contextuelle : dissimuler l'identité de l'auteur est moins une finalité qu'un moyen de favoriser

---

l'usine), souvent à perte, ils [les faibles, la faiblesse prend un je ne sais quoi de positif sous la plume de Michel de Certeau] prélèvent quelque chose de l'ordre du savoir pour y graver des "réussites" artistiques et y creuser les graffiti de leurs dettes d'honneur. » Peu de livres m'ont autant appris que celui-là. Il y aurait un grand nombre d'autres renvois à faire, relativement à la notion que je tente de développer dans ces lignes, je pense en particulier à certains articles de Jean-Claude MOINEAU.
[230] En guise d'exemple, – on pourra suspecter qu'il est faible, ce que je ne pense pas.
[231] Si tant est que l'on continue à penser qu'il puisse y avoir un en dehors, j'ai déjà évoqué ailleurs cette réserve.
[232] Pour faire suite à la note précédente, rien ne dit non plus que ce plus de réel (ce « réel désiré ») ne soit pas de l'ordre d'une fantaisie ! Ah, misère soit du scepticisme !
[233] *Les commensaux, quand l'art se fait circonstances*, sous la direction de LOUBIER, Patrice, et de NIRACS Anne-Marie, SKOL, Montréal : Centre des arts actuels (Québec), 2001. C'est Sophie LAPALU qui m'a renvoyé aux textes de cet auteur, il y a déjà quelques années. J'ai été enthousiasmé par les thèses de Loubier, tout en restant sceptique pour ce qui est des œuvres d'art proposées par lui pour étayer/illustrer ses propos : « Trop de Belmontet et de Lamennais, de Jéhovahs et de colonnes » !
[234] Revue « Parachute » N°109, pp. 61-71, Janvier-Mars 2003. La revue a été fondée en 1975 à Montréal.

l'épanouissement des effets des sens pragmatiques de l'intervention – nommément, son aptitude à l'irruption la plus polysémique. »

Avant de revisiter les deux images que je viens de mettre sur le métier, celles du « quart d'heure de célébrité mondiale » puis celle de « discrétion volontaire » au travers de deux artistes, Salvador Dali et Arthur Cravan, le premier plutôt décidé par tous les moyens à rendre illimité le quart d'heure de célébrité warholien, le second enclin à symboliser ce que serait une absolue et authentique disparition, j'aimerais achever ce passage par un pastiche.
Nous sommes en 2050.

Du noir complet s'élève la voix rauque d'un artiste parfaitement inconnu :
« Ma prédiction des années 2013 s'est réalisée : *à l'avenir tout le monde fuira la célébrité comme la peste* ! »

Cravan, pas Dali !

L'ombre, pas l'histrionnite
Je viens d'expliquer que la phrase fameuse d'Andy Warhol ne serait peut-être plus au goût du jour. En lieu et place d'un « 15 MINUTES OF FAME », d'aucuns préféreront entamer une production imperceptible, ou seulement perceptible par quelques uns. Cas de figure où la production aura d'autant plus de valeur qu'elle s'adressera à un nombre restreint d'individus.
J'ai démontré précédemment que l'idée que l'on se fait de la reconnaissance est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît.
Étudier d'autre part, les figures de la reconnaissance nous fait saisir que la notion renferme une infinité de possibilités renvoyant à des déontologies variées.
Pour un amateur de Black Metal, rien n'est douteux comme une reconnaissance « mainstream » : la soudaine appartenance d'un groupe louangé à la « prevailing trend »[235] le poussera certainement à cesser de se revendiquer de celui-ci. L'approche, pourrions-nous dire, est puriste. Pour un autre amateur, issu, celui-là, du milieu de l'art contemporain, rien n'importera, relativement à l'artiste qu'il adule, comme l'omniprésence de ce dernier sur la scène du marché de l'art, dans les magazines et dans les institutions réputées, —à l'encontre du « Black Métalleux », il est couru d'avance que ce féru d'art contemporain abandonnera son « artiste phare » dès que celui-ci ne tiendra plus le rythme continu des « Solos Shows » et autres expositions diversifiées. Nombre d'autres cas de figure pourraient être listés.

Sport de combat où deux adversaires s'affrontent à coups de poing
Dans cette nouvelle sous-partie, j'aimerais comparer deux artistes n'ayant aucun point commun, hormis un goût certain pour l'outrage, Arthur Cravan[236] et Salvador Dali[237]. Il m'apparaît que tous deux incarnent, chacun à leur façon, un modèle d'artiste qui a sa place dans le cadre de cette recherche : Cravan celui de « l'artiste incivil »[238], Dali, à l'encontre, celui de « l'artiste assujetti à la "Muse Agoraphage" ». Les deux figures pourraient avoir valeur de paradigme.

---

[235] La « tendance dominante ».
[236] Arthur CRAVAN (1887-1918), de son vrai nom Fabian Avenarius Lloyd).
[237] Salvador DALI (1904-1989), de son vrai nom Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí i Domènech).
[238] « D'une certaine manière, l'œuvre de Cravan a incarné la face la plus nihiliste et la plus négatrice du dadaïsme. » L'article de Charles SALA consacré à l'artiste dans l'Encyclopédie Universalis 2012 commence ainsi. Cet autre passage mérite d'être cité : « La thèse soutenant que tout art est superflu et même dangereux, car il est l'expression d'une société agonisante, et que seule compte l'intervention de la personne – c'est-à-dire : la vie au lieu de l'art –, a fait de Cravan un exemple admiré par la jeunesse de l'époque. La vie en soi, sans sublimation, a été de surcroît, depuis le dadaïsme, un des éléments de l'action de certains groupes d'avant-garde ».

Pour servir mon objectif, je force l'opposition, mais si peu : dans la vie et l'œuvre de Cravan, tout semblerait tendre vers une complète disparition, disparition motivée par une rage profonde, rage orientée contre la société (Cravan est mâtiné d'« escapologie », pour reprendre l'expression de Stephen Wright[239]) tandis que tout dans la vie et l'œuvre de Dali semblerait tendre vers la quête de multiples formes d'approbation, — « de l'approbation, rien que de l'approbation » —, quand bien même celle-ci s'originerait dans d'authentiques fourberies et autres « foutages de gueule ». Cravan et Dali représentent clairement deux tendances qui n'ont de cesse d'être représentées dans l'art depuis des siècles. Le cas Cravan est d'autant plus intéressant qu'il est par ailleurs difficile de lui faire porter le qualificatif d' « artiste maudit », car son parcours n'a de cesse d'invalider cette hypothèse. Cravan choisit l'ombre, Dali l'éclat (des « feux doux », trop doux).

Sur le plan de la production artistique, Cravan se range du côté de ce qui est peu discernable (en quoi consistent exactement ses œuvres d'art ?, en des agissements ?)[240] ; Dali quant à lui s'efforce par tous les moyens de rendre son travail hautement identifiable, il le « race », l'affuble de caractéristiques immédiatement repérables, ce qui ne va pas sans recourir continûment à une très grande efficacité : à la figuration, et à ce qui va « déranger juste assez », c'est-à-dire avant que cela ne porte atteinte à ce qu'une œuvre d'art saurait être dans la tête du plus grand nombre.

Le cas Cravan *a quelque chose d'insoluble* (d'impossible à résoudre, on peine énormément à le circonscrire, tant il se délite et échappe globalement à l'analyse), chez Dali, *il y a quelque chose de convenu* (on le situe rapidement, il nous fait la proposition d'un style)[241] ?

---

[239] Voir à ce sujet : *Révérences, Stratégies du retrait comme geste artistique*, Ouvrage collectif, sous la responsabilité de Corine PENCENAT, « Cahiers/Chroniques » N°20, éditions de l'Université de Strasbourg, Strasbourg, 2012. Je me réfère par exemple aux deux entretiens (de et avec) Stephen WRIGHT « Quitter » (pp. 18-26) et « Partir sans laisser de traces » (pp. 28-38). La notion d' « escapologie » me vient des discussions que Stephen Wright et moi avons pu avoir en 2011-2012 au travers des rencontres du collectif *lecollège*. Voici ce que l'Encyclopædia Universalis dit de « l'escapisme » (soubassement, en quelque sorte, de l' « escapologie » de Wright) : « L'escapisme, si l'on convient de désigner ainsi la décision de se soustraire à une société, tenue pour illégitime et pourtant trop forte pour qu'on lui résiste, est susceptible de prendre des formes différentes. Il peut être strictement individuel ("pour vivre heureux, vivons cachés"), ou au contraire s'étendre au comportement d'un groupe tout entier, qui cherche avec plus ou moins de bonheur à se soustraire aux pressions d'un milieu hostile, par exemple en s'y fondant au moins en apparence ». J'attire également l'attention sur le « retour » de Christopher D'ARCANGELO ayant, après 2010, fait l'objet de nombreux commentaires (textes de Guillaume LEINGRE ou encore projet de Sébastien PLUOT réalisé en partenariat avec l'*Artists Space* de New York, avec Dean INKSTER, entre le 11 septembre et le 16 octobre 2011, "Anarchism Without Adjectives: On the Work of Christopher D'Arcangelo (1975-1979)"). Comme, d'une certaine façon, CRAVAN (mais il est très intéressant que rien ne puisse être affirmé en ce qui concerne Cravan), D'Archangelo a choisi de quitter l'art en se donnant la mort.

[240] Pourquoi supposons-nous toujours ou presque que l'artiste devra produire dans le but d'être perçu ?

[241] Bien sûr que « Dali savait très bien dessiner » et qu'il était capable d'enchaîner des centaines d'idées saugrenues et amusantes, il n'en reste pas moins que dans le cadre de cette recherche, il représente le type même de « l'homme des foules », image que j'ai étudiée en amont. Mon point de vue sur la question pourrait s'appliquer à beaucoup d'autres artistes, Yves KLEIN, par exemple, qui, icône intouchable, en fait presque toujours trop et trahit partout sa faim illimitée de reconnaissance. « Cravan Vs. Dali, résultats des courses ? » : tandis que Cravan est inconnu du grand public (à la fin des années 90, il semblait plus connu en Allemagne ou en Angleterre qu'en France), la file d'attente pour voir la rétrospective DALI au Centre Georges Pompidou à Paris en décembre 2012 dépasse de très loin les espérances des organisateurs de cette exposition. Plusieurs centaines de personnes se massent chaque jour pour venir assister aux pitreries peintes, dessinées, gravées ou filmées du « maître » né dans la ville catalane de Figueras. Pas plus tard qu'hier, je demandais à une personne proche (qui me parlait effarée de l'immense popularité de l'exposition Dali) : « Tiens, d'ailleurs, connais-tu Arthur Cravan, une autre figure emblématique de l'art du 20e siècle ? J'essaie de l'opposer à Dali, les deux figures me paraissent bien décrire dans deux sens opposés ce que peut être l'artiste… », « Quoi ? Qui ? Cravante ? » me répondit-elle.

Cravan a écrit, d'un ton méchant et amusé : « Qu'on le sache une fois pour toutes : Je ne veux pas me civiliser. »
Et : « Ayant sollicité par la voie de ma revue l'envoi de cadeaux en nature ou en espèces, je m'étonne de n'avoir reçu aucune somme d'argent et je viens faire un nouvel appel aux gens qui ont de l'imagination. »[242]

Dali aurait affirmé de façon péremptoire : « Avant tout et à tout prix, moi-même… moi seul ! Moi seul ! Moi seul ! » On se souvient aussi de sa définition mégalomaniaque du surréalisme, elle a fait le tour du monde : « *Définition du Surréalisme* : Le Surréalisme, c'est moi. »[243]

Il est étonnant de constater qu'André Breton, dans sa brillante *Anthologie de l'humour noir*[244], présente Arthur Cravan et Salvador Dali dans le même ouvrage, une proximité qui semblerait avoir été occasionnée qu'en de très rares cas, les deux artistes étant justement si étrangers l'un à l'autre.

Cravan entame sa carrière en filant de vilains coups de tatane à la « Muse Agoraphage », via le journal qu'il avait créé, dont la quasi intégralité du contenu était faîte d'attaques nominatives mêlées à d'affreux mensonges et autres arnaques qui ne pouvaient que lui mettre à dos un maximum de personnalités œuvrant dans le champ de la culture. Il l'assassine ensuite, tandis qu'il n'est plus possible pour quiconque de savoir ce qu'il est en train de manigancer, tant sur le plan de son existence que sur celui de sa production artistique, les deux s'intriquant souvent de façon pour le moins perturbante (chose rare à l'époque, certains affirment que Cravan aurait anticipé le happening d'une cinquantaine d'années). Pour finir, vient sa disparition, qui est précisément un geste ultime lancé contre la « Muse » dont il est abondamment question ici. Personne ne sait ce que Cravan est devenu, sans prendre la peine de dire au revoir, il quitte le jeu tout à fait, ou plutôt s'absente, d'une façon qui semblerait définitive : « Après l'armistice, sa femme le chercha dans toutes les prisons et dans tous les pays du monde, mais ne retrouva aucune trace de sa présence ou de son passage ; et il semble de plus en plus certain que le mystère qui entoure la disparition de ce personnage ne sera jamais éclairci. »[245]

---

[242] CRAVAN, Arthur, *Maintenant*, *Texte intégral de la revue suivi de poèmes, chronique, fragments et documents*, éditions Ombres, Petite Bibliothèque Ombres, Le Havre, 2010, page 80, pour ces deux citations.
[243] Réponse au questionnaire du magazine « Esquire », reproduit dans de nombreux livres dédiés à l'artiste.
[244] BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, op. cit., Arthur Cravan apparaît à la page 323 de cette édition, Salvador Dali à la page 408. Pour introduire Cravan, Breton écrit ces lignes mémorables et souvent reproduites en guise de « fin de CV » clôturant l'étrange carrière de l'artiste (op. cit. p. 325) : « On signale en 1919 son passage comme professeur de culture physique à l'académie athlétique de Mexico : il prépare une conférence sur l'art égyptien. Sa trace se perd à peu de temps de là dans le golfe du Mexique où il s'est engagé de nuit sur une embarcation des plus légères. » Et pour introduire DALI (op. cit. p. 411) : « Son attitude en présence de ce qu'il appelle les "corps étranges" de l'espace est révélatrice de la non-différenciation infantile à laquelle il se tient de la connaissance des objets et de celle des êtres et caractéristique de l'« aérodynamisme moral » qui lui a permis de réaliser cette rare fantaisie spectaculaire : "Louer une petite vieille propre, au plus haut degré de décrépitude, et l'exposer habillée en toréador, en lui posant sur la tête, préalablement rasée, une omelette fines-herbes : laquelle tremblera par suite du branlement continu de la petite vieille. On pourra aussi poser une pièce de vingt francs sur l'omelette." », à la suite de quoi, Breton décide d'ajouter cette note fort intéressante (ibidem) : « Il va sans dire que la présente notice ne s'applique qu'au premier Dali, disparu vers 1935 pour faire place à la personnalité mieux connue sous le nom d'Avida Dollars, portraitiste mondain depuis peu rallié à la foi catholique et à "l'idéal artistique de la Renaissance", qui se prévaut aujourd'hui des félicitations et encouragements du pape (décembre 1949). »
[245] *Maintenant*, *Texte intégral de la revue suivi de poèmes, chronique, fragments et documents*, op. cit. p. 187. Il s'agit d'un commentaire rédigé par G. BUFFET-PICABIA, extrait de son livre Aires abstraites, éditions Pierre Cailler, Genève, 1957).

Tout à l'opposé de Cravan, Dali est la figure de l'artiste « surfant sur les attentes ». Celui qui gave le grand public des plus impitoyables chimères. C'est dire que Dali contrefait à merveille l'image extravagante que celui-là se forge de l'artiste, un idéal renvoyant au mieux au troubadour, au pire, au bouffon de cour, toujours préparé à rebondir de façon saugrenue, toujours sur le qui-vive. En Dali s'agite un « phénomène ». Il est l'« Agoraphage » ultime, un vrai diable, celui qui place son énergie à donner en permanence (y compris et surtout dans son intimité, rendue publique) les preuves irréfutables du fait qu'il soit artiste. Les preuves d'une « artisticité », dirais-je, qui vit principalement d'être reconnue comme telle.
En apparence, Dali mène un combat acharné contre la norme, mais ses champs de bataille sont tous superficiels. Son véritable combat n'a pas lieu dans l'art (ou si peu, peut-être uniquement à l'époque où l'artiste avait formé des équipes avec Breton ou Buñuel, « moments dignes d'estime », très brefs). Un unique exemple suffira à illustrer ce que j'avance (il en existe des dizaines, mais à quoi bon !).

Apnée
En 1936, à Londres, La Grande Exposition Internationale marque l'apogée de l'art surréaliste en Europe. L'exposition compte des milliers de visiteurs. Des artistes issus de quatorze pays participent à cet événement de très gros calibre[246]. Pour Dali, les conditions semblent particulièrement favorables : il s'agira cette fois encore « d'en mettre un sérieux coup », d'autant que la presse (mais pas le grand public ayant beaucoup apprécié l'exposition) semblerait avoir présenté le surréalisme principalement au travers de boutades et de sarcasmes. Dans *Dali, La vie d'un grand excentrique*[247], Fleur Cowles décrit en ces termes les « ahurissants agissements » de l'artiste catalan, bien décidé à jouer un rôle de premier ordre dans cette exposition : « Comme toujours, c'est sur Dali que les projecteurs de la publicité concentrèrent leurs feux ; la chose[248] ne se produisit pourtant qu'au cours de la dernière semaine de l'exposition, à l'occasion d'une conférence de Dali intitulée "Fantômes paranoïaques authentiques". Ne pouvant résister à son goût du sensationnel, il revêtit, pour prononcer cette conférence, une tenue complète de scaphandrier, que son ami lord Berners eut la complaisance de louer à son intention (la maison qui fournit l'équipement ayant demandé à quelle profondeur Dali avait l'intention de plonger, lord Berners répondit qu'il irait jusqu'au subconscient, après quoi il ferait surface aussitôt). » La conférence commence : « Il fit son entrée dans la salle, traînant péniblement les pieds dans ses chaussures de plomb qu'il soulevait à grand peine, d'une main tenant en laisse deux magnifiques chiens-loups de Russie au poil blanc soyeux, et dans l'autre main, serrant une queue de billard […] Parvenu sur l'estrade, Dali voulait soulever le casque qui l'empêchait de parler ; mais le casque refusa de bouger : les boulons en avaient été soigneusement serrés afin de résister à la pression sous-marine […] Gala et Edward James se précipitèrent sur l'estrade [à son secours] on tenta de déverrouiller le casque avec un marteau […] [l'auditoire], par ses éclats de rire et ses applaudissements, manifestait sa joie devant ce qu'il prenait pour une plaisanterie […] Quand à Dali, il était à demi mort[249] quand on put enfin le libérer »[250]. Conclusion de Fleur Cowles : « Pour une bonne partie du grand public, [Dali] est toujours le conférencier vêtu d'un

---

[246] Le comité de sélection regroupait André BRETON, Paul ÉLUARD, Georges HUGNET et Man RAY.
[247] COWLES, Fleur, *Dali, La vie d'un grand excentrique*, Traduit de l'anglais par Geneviève Méker, Collection Mappemonde dirigée par Gaston Bonheur, éditions René Julliard, Paris, 1961, pp. 113-115 (« L'homme »). Fleur Cowles était rédactrice en chef du magazine « Look » avant de devenir correspondante à l'étranger pour le même magazine. Elle était également peintre et avait, d'après le revers de la 1ère de couverture du livre dont il est ici question, des activités civiques et politiques intenses.
[248] La « chose » ? Le « pur moment d'excentricité » ? La « saillie artistique » ?
[249] Quel dommage qu'on ait pu ouvrir ce casque !
[250] *Dali, La vie d'un grand excentrique*, op. cit. p. 114.

scaphandre au casque solidement verrouillé »[251]. La situation est si ridicule qu'elle semblerait devoir se passer de commentaires ! Avec Dali, on est confronté à la figure de l'artiste en ce qu'elle pourrait avoir de plus pitoyable : c'est le pilier de comptoir suppliant un barman (avec moult larmes) pour tenter d'obtenir un dernier verre alors que 2h du matin a sonné. Dali, en ce sens, est une marionnette : c'est l'« homme des foules » de Poe dont j'ai largement parlé dans ma seconde partie. Ce qu'il reste d' « art » à ce pantin n'apparaît plus que dans les diverses occasions ingénieuses qu'il saura créer afin de faire entrer son *moi* démiurgique en contact avec d'autres *moi* plus discrets, anonymes le plus souvent, composant la foule des « sans grade ».

Dans le cadre de ce mémoire, dédié à la mise en question de la figure de l'artiste et tentant d'incliner cette figure vers l'ombre, pour tenter de la réinvestir différemment, quels fils pourrais-je à présent tirer de cette belle opposition ? Comment faire en sorte qu'elle soit plus qu'un « J'AIME CRAVAN »/« J'ABHORRE DALI » ? Que pourrais-je à présent en faire découler de plus ? Un constat, principalement : à savoir que la figure inachevée et absente de Cravan, « artiste porté disparu », semblerait être, avec le recul dont nous disposons aujourd'hui, autrement plus saisissante, pertinente aussi, que celle, rutilante et creuse de Dali. Mais Cravan convient bien moins à l'Histoire de l'art que Dali !

Tandis que Dali a été narré au travers de centaines de milliers de phrases plus ou moins heureuses, très peu a été écrit sur Cravan, j'ai évoqué ce fait dans une de mes notes précédemment. Comment analyser cela ? Marc Partouche, dans *La lignée oubliée*[252] nous propose quelques clés : « En occident, les historiens de l'art, en particulier ceux du XXe siècle, qu'ils aient travaillé sur leur époque ou qu'ils aient tourné la lunette vers des temps plus éloignés, ont élaboré, les uns après les autres, une sorte d'histoire sainte de la geste artistique », des « phares », nous explique Partouche, « balisent le chemin tout tracé que nous sommes priés d'emprunter », en bref, conclue l'auteur, ces historiens « classent les créateurs dans des catégories définies une fois pour toutes ; ils intimident leurs lecteurs, et parfois les artistes eux-mêmes ».

Cravan, c'est un pas fait de côté, sans retour possible à l'intérieur du cercle, un pas fait hors des attendus de la société, hors de « l'histoire sainte ». Un ricochet fortuit qui bafoue toutes les attentes (pas de carrière artistique, savante ou sportive, pas d'œuvres d'art à proprement parler, si ce n'est quelques numéros épuisés d'une revue acerbe et anticléricale), c'est un écart de conduite décisif (d'où le fait qu'il ait pu inspirer certains des mouvements parmi les plus sécessionnistes de l'art issu de la seconde partie du 20e siècle, le situationnisme, l'actionnisme viennois – en la personne d'Otto Muehl –, Fluxus). Dali, à l'encontre, c'est le triomphe du lieu commun (que je qualifierais volontiers d'éhonté, si la cadre scientifique de ce mémoire me permettait d'émettre un jugement tout personnel), celui qui fait de l'artiste un amuseur caractériel mégalomane et totalement dépendant des effets qu'il saura épisodiquement créer sur la foule[253]. Chez Dali, tout revient à tenter d'attirer l'attention, qu'importe si l'effet de

---

[251]*Dali, La vie d'un grand excentrique*, op. cit. p. 115.

[252] PARTOUCHE, Marc, *La lignée oubliée, Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, coll. « & » (dirigée par Laure Limongi), éditions Al Dante, Romainville, 2004, page 7.

[253] Pour être tout à fait précis et juste ainsi que pour faire preuve, comme il se doit dans le cadre d'une recherche, d'objectivité – ceci me saute aux yeux en me relisant –, il revient toutefois de nuancer quelque peu ce que j'apporte là (une opposition qui serait trop en noir et blanc) en précisant également que ce goût du scandale est loin d'être étranger à CRAVAN, puisque nous savons que ce dernier avait monté en partie la revue *Maintenant* à seule fin de scandaliser les intellectuels issus des milieux de l'art et de la littérature (voir à ce sujet : BORRÀS, Maria Lluïsa, *Arthur Cravan, Une stratégie du scandale*, éditions Jean-Michel Place, Paris, 1996), de leur asséner, littéralement, des coups de poing en pleine figure (ce qu'il réussit si bien à faire qu'il semblerait au final

surprise est de médiocre qualité !, scaphandre ou tenue de soirée sur laquelle sont épinglées des coupes de champagne, tout est heureux, pareillement opportun[254]. Chez Cravan, l'œuvre d'art n'aboutit pas et se mue en authentique disparition, elle devient manifestation du « vide », « absence », et s'avère de par là d'autant plus conséquente.
Cravan semblerait être à l'image de l'indépendance (on pourrait percevoir dans son attitude quelque chose qui serait de l'ordre d'un militantisme teinté de misanthropie), Dali à l'image de la dépendance, parangon de ce que l'artiste dédié corps et âme à la « Muse Agoraphage » pourrait être, pur rejeton des conventions de la société étalant à tout bout de champ (le paradoxe n'est qu'apparent) les « symboles tapageurs de l'excentricité »...
Dali, celui que « l'histoire sainte » retiendra !

Mais il faut conclure : cette « histoire sainte », justement, devrait être remise en question beaucoup plus rudement !

Ce que révèle Arthur Cravan, par ses actes, c'est le fait (que je défends) selon lequel l'artiste, en s'éloignant, peut avoir une action plus signifiante que lorsqu'il tente à tout prix « d'en être » et de participer. Conclusion qui va m'amener à développer à présent une nouvelle notion que j'intitule le « quant-à-soi hostile ».

LE TOURNANT HOSTILE
Le « genre par trop dépouillé de l'école sauvage », *Commettre de l'art*

À l'opposé du vœu de s'adapter et de la quête d'une reconnaissance, le développement d'un quant-à-soi hostile (d'une réserve) permettant à l'artiste de reprendre le contrôle

« Et tous de demander : Où donc est Cravan-dans-son-bateau ? Sur quoi tous de répondre : Il n'a pas été découvert ! » Or l'histoire inachevée, pour finir, connait un vif rebondissement.
Bon nombre de décennies après ce qui semblerait avoir été son « fatal éloignement », Cravan reparaît à l'horizon ! Là, sur la ligne intangible, un pois grossit jusqu'à nous le faire apparaître tout entier, comme il se doit, sur l'« embarcation des plus légères » immortalisée par la courte notice qu'André Breton lui avait consacré dans son *Anthologie de l'humour noir*[255].

Cravan, l'incivil, a minci, mais il est toujours plein d'allant, et ressemble encore à une bête ; à grande allure, il se pousse jusqu'à la berge en s'aidant du dos de sa rame et nous tend, mauvais, un trousseau de passe-partout : « Celui-ci », nous confie-t-il, « permet d'investir un lieu tenu secret ».
Sur le passe-partout qu'il indique avec insistance, figure le mot « INDIFFÉRENCE », écrit de façon maladroite, mais en lettres capitales. Et sa voix, soudain, vient jusqu'à nous au ralenti :

s'être mis strictement tout les « milieux » à dos, que ce soient ceux de l'art, du monde de la boxe, de la Culture ou de la culture physique). Rappelons qu'il est délicat voire presque impossible d'apposer sur CRAVAN le nom « artiste », le fait doit être pris en considération : Cravan est écrivain et poète, directeur d'une revue, pseudo-scientifique et chercheur de peu de mérite appelé à s'investir frauduleusement dans des colloques, conférencier naturiste, boxeur, athlète, journaliste et j'en passe. Cravan, DALI, deux artistes n'ayant peut-être rien en commun hormis un goût certain pour l'outrage. NATUREL (chez le premier) Vs. GRANDILOQUENT (chez le second) ?

[254] « Seul, à la limite, le crâne d'un homme – un portrait en nature morte – ferait un vrai portrait. », non, non !, en écrivant cela, très loin de moi l'idée de me ranger derrière un certain jansénisme, hérité de Port-Royal ou de je ne sais quel Philippe de CHAMPAIGNE (que j'adore, par ailleurs, mais qui dirait, « Allez hop, il est temps de faire un gros ménage ! »). Bien au contraire, il me semble que choisir le camp de Cravan revient à souscrire à la plus grande des immoralités, car c'est un choix qui nie l'œuvre d'art en tant que telle.

[255] BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, op. cité. J'ai fait figurer le passage en question dans la sous-partie qui précède.

« pas »[256], dit-il, « une exemption *selon le raisonnement*, mais le vœu de se mettre à distance pour se préserver tout autant que pour se détruire, "INDIFFÉRENCE", comme qui dirait un quant-à-soi ». Ce « lieu tenu secret », en conviendrions-nous, résiderait donc dans l'adoption d'une attitude !

Cravan, mieux que nombre d'autres artistes, est, au travers de sa vie[257], l'expression d'une nouvelle notion que je souhaiterais à présent brièvement mettre à plat, celle de « quant-à-soi hostile »[258]. Par cet intitulé, j'entends évoquer l'idée d' « une attitude distante synonyme de désapprobation », ou encore d'« une opposition revenant à rester sur son quant-à-soi ». Pour « se préserver tout autant que pour se détruire », le « quant-à-soi hostile » revient donc en tout et pour tout à une prise de distance conçue en toute intelligence[259]. L'expression appelle « l'escapisme »[260] en cela qu'elle laisse à d'autres l'option révolutionnaire, mais il n'est pas possible de la réduire à cela. Nous pourrions également avancer que le « quant-à-soi hostile » est une sorte de stratégie qui, tout en faisant « le procès du monde », privilégie les manœuvres non-frontales, développe des tactiques indirectes, et biaise, continuellement[261].
Cravan, je ne peux qu'insister, est une possible matérialisation de ce que j'appelle ici « quant-à-soi hostile », on ne le saisit pas. Volontairement, « il est sans être » : il se dérobe, il se soustrait sans cesse à nos appétences, se joue de nous, et pousse le bouchon jusqu'à nous décevoir, irrémédiablement.
Il n'est rien de ce que nous serions en droit d'attendre de quelqu'un qui avait rendue publique (notamment au travers de sa revue) la décision d'inscrire ses actions dans le « cadroir » étroit de la culture. Il nous nargue, puis ne se soucie plus de nous (préférant être seul, pour fomenter ses coups bas), puis il nous évite, et enfin il disparaît complètement, irréversiblement. Il nous maltraite, en ce sens, et manifeste à notre endroit et au travers d'« une attitude distante synonyme de désapprobation », une certaine forme d'hostilité[262]. En cela, sur le plan, précisément, de la quête de reconnaissance qui faisait l'objet de toute notre seconde partie, je dirais qu'il incarne une position nouvelle vis-à-vis des artistes de naguère, car la grande majorité d'entre ceux-là (si tant est qu'il y ait toujours des exceptions !) avait bâti un horizon d'attente sur des fondements qui partaient invariablement d'une conception attendue de la reconnaissance.

---

256 « Pa-a-a-a-a-a-a-a-a-as », etc.
257 Qui est aussi son œuvre, mais pas obligatoirement, enfin qu'importe.
258 J'aurais préféré m'en tenir à un simple « quant-à-soi », l'appellation suffisant bien à mon avis. Mais comment résister au plaisir de poivrer mon idée ?
259 Il faut en passer, sans aucun doute, préalablement, par cette banalité : pas de participation à l'art (sa scène, son milieu) sans l'adoption préalable d'un certain nombre de critères, ou encore de codes, sans l'accession à une certaine forme de compréhension de ce qui, dans ce contexte spécifique tient lieu d'attentes. Autrement dit, aussi récalcitrant soit-il, l'artiste n'en est pas moins obligé d'ajuster son tir et, en cela, ne peut faire l'économie d'une certaine quantité de « volonté d'adaptation ». L'hostilité que j'évoque dans ces pages est elle-même une forme d'adaptation, on pourrait même affirmer qu'elle est peut-être la réponse la plus avancée qui puisse résulter d'une conscience aigue de ce qu'est le milieu de l'art, un leurre, un piège, un calmant, une poubelle.
260 J'ai parlé dans une note précédente de cette notion, lorsqu'il était question de Stephen WRIGHT.
261 Ressemblant en cela à la perversion ? « Mettre sens dessus-dessous », sans renvoyer cette définition vers des connotations morales. Voir mon premier service *Biais*, dans *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. page 89, dont je libelle le mode d'emploi ainsi : « Tous types d'actions, de réalisations s'opposant à "de face". »
262 Ce qui me semble ici confirmer mon hypothèse, percevoir une indéniable hostilité dans la majorité des agissements de Cravan, c'est le fait que la revue *Maintenant* conçue et réalisée par lui s'avère en de très nombreuses pages revenir à un coup de poing donné en pleine figure du lecteur. Propos insultants, arnaques éhontées (parfois grossièrement maquillées), multiples formes d'usurpation, tous ces visages de l'hostilité sembleraient trouver dans « le cosmos d'Arthur » une place justifiée, sinon naturelle.

Cravan, vis-à-vis d'eux, poids lourd incontestable des « artistes sans œuvres », « combat en irrégulier »[263] : il échappe à ce qui est requis, s'extirpe intentionnellement du cadre convenu de la légitimation[264] (invariablement rattaché à des forces normatives), faisant montre au passage d'un beau savoir-faire en matière de ruses et de dérivations. Plus que cela, il met ce cadre en cause, par ses choix successifs, avec la même force, sans doute, que celle que Mallarmé avait employée pour tenter d'abolir la notion d'intentionnalité, pour la mettre « hors d'anciens calculs » avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). Songeons-y : pendant plusieurs siècles, la majorité des inventeurs, toutes disciplines confondues, semble avoir bandé l'arc des ambitions les plus folles vers ce but dernier, apparaître sous les regards, coûte que coûte[265]. À l'encontre, sur le plan de la quête de reconnaissance, Cravan incarne le « genre par trop dépouillé de l'école sauvage », sa présence au monde est on ne peut plus brutale, son appétit pour la notoriété, « sans rien qu'un os de gigot ».

« Aujourd'hui, nous devons franchir une nouvelle étape et enrichir notre PIRE. »[266]
Il en va, de fait, dans l'optique que je propose tout au long de ce mémoire, exactement de cela : du développement d'une réserve, d'un quant-à-soi qui tiendrait lieu de réponse. Réserve qui serait très largement suffisante. Réserve qui n'est pas synonyme d'isolement. Qui se situe à l'opposé de ce qu'on connaît de la rébellion.

Dans *La théorie du partisan*[267], le juriste et théoricien du droit controversé, Carl Schmitt, évoque l'idée qu'au sujet des conflits guerriers, c'est-à-dire de « la mise en œuvre de l'hostilité », rien n'est dangereux comme ce qui échappe aux concepts du droit européen de la guerre élaborés dans le cadre du Congrès de Vienne (1814-1815). Car ce droit « comporte des distinctions nettes, principalement entre guerre et paix, entre combattants et non-combattants, entre un ennemi et un criminel [...] de sorte que la conclusion d'une paix est possible et même demeure l'issue normale et toute naturelle de la guerre »[268]. Or ce que Schmitt voit de néfaste dans la figure du partisan, figure de laquelle selon moi s'approcherait Cravan, j'y viens, c'est le fait, précisément, que celui-là imagine mettre en œuvre son hostilité au-delà d'un cadre normatif : « [la] guerre demeure limitée en principe, et le partisan reste en dehors de ces limites, [il] s'est détourné de l'hostilité conventionnelle de la guerre domptée et limitée pour se transporter sur le plan d'une hostilité différente qui est l'hostilité réelle, dont l'escalade, de terrorisme en contre-terrorisme, va jusqu'à l'extermination »[269]. Selon Schmitt, le propre du partisan est de « penser en irrégulier », c'est-à-dire de tenter d'agir en dehors des catégories du droit, tout en acceptant pleinement d'encourir ce risque (il se rapproche en cela d'un pirate qui aurait élu domicile sur la terre, à quelques détails d'importance près). C'est pourquoi, toujours selon Schmitt, le partisan est synonyme d'obscurité, la « clandestinité et l'ombre sont ses armes les plus fortes, auxquelles il ne saurait, honnêtement renoncer sans quitter le

[263] La première expression est empruntée à Jean-Yves JOUANNAIS. La formule qui lui succède est empruntée à Carl Schmitt, « auteur indigne » dont la « théorie du partisan » va nous intéresser ci-après.
[264] J'ai caractérisé ce cadre convenu de la légitimation en l'illustrant par l'image fameuse du « quart d'heure de célébrité » formée par Andy WARHOL en 1968.
[265] Nous savons, bien sûr, que cela a à voir avec l'apparition de la signature. Une longue histoire ! J'aurais aimé ici, mais en conséquence ce passage aurait forcément été trop long, tenté d'analyser brièvement les rapports très spéciaux que les « maudits » et les dandys entretinrent avec la notion de reconnaissance. Ceux-ci comme ceux-là sembleraient avoir su faire éclore de leur prise de distance une dimension rien moins qu'esthétique.
[266] TOMA, Yann, *Part de jouissance*, éditions Jannink, Paris, 2007, page 29 Je subvertis sans doute le sens de cette phrase.
[267] SCHMITT, Carl, *La notion de politique, Théorie du partisan*, Traduit de l'allemand par Marie-Louise Steinhauser, coll. « Champs Classiques », éditions Flammarion, Paris, 1992. La pensée de Schmitt intéresse actuellement nombre de philosophes de gauche. Le texte en question est daté de 1962.
[268] SCHMITT, Carl, *La notion de politique*, op. cit. p. 211.
[269] SCHMITT, Carl, *La notion de politique*, op. cit. p. 213.

domaine de l'irrégularité, c'est-à-dire sans cesser d'être un partisan »[270]. Et ceci, à présent, va particulièrement nous intéresser, j'avais amorcé cette hypothèse plus haut en évoquant le fait que Cravan s'était extirpé intentionnellement du cadre convenu de la légitimation : en s'opposant au formalisme des règles, nous dit Schmitt, le partisan se fait le porte-parole des forces individuelles. Or, toujours selon l'auteur, rien n'est dangereux comme ce processus de dissémination lorsqu'il est appliqué à la mise en œuvre de l'hostilité, car il s'ouvre sur des « forces explosives nouvelles et inattendues »[271]. Le partisan étant précisément celui qui non seulement s'extrait des lois en vigueur, mais aussi celui sur lequel il est impossible, ou presque, de mettre la main.

Sans croire le moins du monde au fait qu'une guérilla puisse être menée sur le terrain de l'Industrie Culturelle[272], il me semble intéressant ici, pour clore provisoirement ce passage, de revoir la figure de Cravan sous l'éclairage du partisan. Marcel Duchamp, pour ce qui est des règles en vigueur dans le champ de la sculpture, avait agi en barbare. Arthur Cravan, pour ce qui est des règles en vigueur à l'endroit de ce qu'est la carrière (et au-delà, de ce qu'est l'idée même de reconnaissance) a lui aussi agi en barbare, c'est-à-dire en irrégulier, et donc quelque part en partisan, en choisissant de « s'extirper du cadre » plutôt que de s'en servir pour configurer ses différentes actions[273]. Nous pourrions tous agir ainsi.

Partir

Nombre d'artistes pensent que s'opposer à l'Industrie Culturelle est de bon ton. Pour ma part, j'aime l'infinité de perspectives offertes par ce geste extrêmement simple, que j'appelle un « quant-à-soi hostile ». Il revient à une position de retrait, ni plus ni moins, position on ne peut plus concrète de surcroît. C'est une posture qui demande beaucoup d'ingéniosité (on peut échouer, parfois, dans la mise en œuvre de ce quant-à-soi) et qui doit être adoptée en gardant à l'esprit qu'il n'est pas utile, en faisant cela, de tenter d'accéder à « un autre monde rêvé », ou de tendre vers une nouvelle promesse[274].

Mais il revient d'être ici encore plus direct : « l'agressivité qui vient », dans le contexte de l'art, ne sera pas la conséquence d'une rupture à l'ancienne, à laquelle on ferait trop facilement porter l'adjectif « révolutionnaire ». Elle ne sera pas non plus la conséquence d'une attaque (par exemple anti-institutionnelle). Cette agressivité consistera dans un projet

---

270 SCHMITT, Carl, *La notion de politique*, op. cit. p. 244.

271 SCHMITT, Carl, *La notion de politique*, op. cit. p. 259. On devine là un type d'opinion intégralement, fondamentalement opposé à la notion philosophique d' « Événement » (qui revient à une rupture et advient en excès) telle qu'elle a pu être développée ces trente dernières années en France, notamment par Alain BADIOU. Schmitt semblerait, au fond, affirmer que rien n'est à craindre comme un « Grand Inattendu ».

272 Cette guérilla serait forcément burlesque. D'autre part, cette observation est très personnelle, je ne connais pas d'activisme en art revendiqué comme tel qui soit intéressant. Je crois au biais, je viens de l'écrire. Francesco MASCI, de nouveau, s'exprime bien à ce sujet, dans un entretien qu'il m'avait accordé en 2007, et qui avait été publié quelques temps sur le site de l'association *Synesthésie* : « Si l'art ou la culture avaient une quelconque vertu révolutionnaire, à Paris, mais aussi à Berlin ou à New York on vivrait un octobre 1917 ininterrompu. Ce n'est évidemment pas le cas. [...] La grammaire de la révolution, déclinée désormais dans plusieurs versions, parmi lesquelles le nouveau, la récupération, la négation, est la seule autorisée par la société pour articuler un discours culturel. C'est la grammaire de l'événement, et c'est une grammaire imposée, ou en tout cas très bien tolérée, par le système social. »

273 CRAVAN est « dépense », et agit presque forcément en pure perte, soulignons-le. Il est, en ce sens, et ceci concorde bien avec l'expression de DE QUINCEY que j'utilisais plus haut (« le genre par trop dépouillé de l'école sauvage ») « l'ennemi de l'homme en étui », soit une des nombreuses « qualités » que Walter BENJAMIN confère au caractère destructeur (dans « Le caractère destructeur », texte publié en 1931).

274 Tout cela est bien abstrait ! Fort heureusement, ce mémoire est riche de quelques exemples qui pourront faire réfléchir mon lecteur. Je renvoie par exemple dans ma seconde partie, à ce que j'ai nommé « la pratique élitiste de l'art ».

de dissolution, elle résidera dans le vœu de se désagréger. Elle portera le mot de Cravan : « INDIFFÉRENCE ».

Et Dali, dans tout ça ?
Toujours à se faire dériveter un scaphandre qui, nous martèle-t-on depuis un bon nombre de décennies, se devait d'être la manifestation même de son originalité !

L'expérience « Target Autonopop », L'artiste pris pour cible

Michel Chevalier, artiste d'origine américaine (né en 1965 à Washington D.C.[275], aux USA) résidant à Hambourg, en Allemagne, en 2003, m'avait impliqué dans la coréalisation d'un projet de longue haleine (élaboré en plusieurs phases, sur une demi-année) qu'il avait intitulé « Target Autonopop ». Le projet me semble faire beaucoup de sens dans le cadre de ce mémoire et mérite d'être étudié.

Derrière ce nom singulier se cachait un objectif clair, qui était, on l'a compris, la « cible » visée par Michel Chevalier et moi : celui de tenter de développer, au travers de dispositifs artistiques[276], un regard critique sur les agissements de l'artiste. Au-delà de cette cible, nous projetions bien évidemment d'interroger de fond en comble le statut de l'artiste et plus généralement la position que l'artiste occupe dans le milieu de l'art[277].

De façon beaucoup plus concrète, Michel Chevalier et moi étions d'accord sur le fait que l'artiste, quoi qu'il fasse, s'en tire toujours à trop bon compte, j'ai déjà évoqué précédemment cette immunité, et qu'il aurait été pertinent mais aussi véritablement justifié, de prendre le temps de remettre cette « figure de l'artiste » au travail en la critiquant, sans bien sûr nous exclure de cette critique, étant nous-mêmes artistes (là était aussi bien entendu l'intérêt). Le projet devait pour cela, tel était alors notre point de vue commun sur la question, se développer dans un temps que d'autres « producteurs », disons, plus classiques, pour ne pas dire conventionnels, auraient consacré à la sculpture, à l'installation, ou à d'autres formes héritées de la pratique de l'art telle qu'on la fréquente dans les écoles, les ateliers ou les espaces d'exposition.

Avec « Target Autonopop », nous souhaitions Michel Chevalier et moi-même que la dimension critique de la proposition creuse un écart significatif entre une conception apparemment emblématique mais conventionnelle, voire négligente de l'artiste (« Qu'importe qu'il soit capable de tout et n'importe quoi, *ecce artiste* ! ») et une vision plus exigeante (« Au fond, de quoi l'artiste est-il vraiment capable ? »). Il s'agissait pour nous de remettre en quelque sorte cette figure sous haute tension, de la mettre sérieusement au pied du mur et de tenter de « la faire passer aux aveux », quitte à lui pocher ses orbites ou même à la démolir !

---

[275] La ville américaine est très connue pour avoir vu naître, au tout début des années 80, la première scène musicale Hardcore, aujourd'hui historique et comprenant des formations mythiques telles que Bad Brains (j'évoquais quelques uns de leurs « lyrics » plus haut), Void ou Minor Threat (à l'origine du courant « Straight Edge » et du label Dischord Records). Michel CHEVALIER avait pu suivre de très près l'émergence de celle-ci dans sa ville natale et avait été profondément marqué par cette expérience extrême. « Target Autonopop » était d'ailleurs très certainement redevable de l'état d'esprit Hardcore, tant par sa nature DIY (ou « Do It Yourself », « Fais-le-toi-même ! ») que par des prises de position jugées par le grand public (venu voir rien moins qu'une exposition) comme étant très radicales, voire Punk dans l'état d'esprit.
[276] Voire pseudo artistiques, la dimension plastique de tels dispositifs n'entrant que très tard ou pas du tout en ligne de compte dans ce contexte entièrement dédié à la réflexion.
[277] Pour être tout à fait honnête, je dois ajouter ici que je n'ai jamais vraiment compris ce que Michel Chevalier mettait exactement dans le mot « Autonopop », qui était de son invention.

Pour creuser cet écart[278], nous avions projeté de relever, de recenser, même, de façon très scrupuleuse, toutes les actions au travers desquelles celui-ci semblait faillir et défaillir à l'endroit de ses prétentions illimitées. Il en allait donc de la production d'une vanité, réalisée à partir d'éléments collectés dans la réalité la plus immédiate.
Ces « défauts » de l'artiste seraient recueillis dans des catégories. Et c'est un autre point d'importance : tout, dans « Target Autonopop », s'articulait autour de la notion de catégorie, j'y reviendrai en donnant des exemples. Il était question dans les faits de mettre en place ce qu'il serait possible d'appeler une taxinomie, à savoir des cases (présentées dans un ordre plus ou moins arrangé) dans lesquelles des « failles symptomatiques » (pour ne pas parler de « défauts », mot qui donnerait forcément un tour plus moral à tout cela) seraient susceptible d'entrer[279].

Notre action, sur le terrain, avait été imaginée de la façon suivante : nous utiliserions un espace d'exposition comme Q.G. pour mener une enquête dans le quartier des galeries de Hambourg. De cette enquête, nous tirerions des conclusions, que nous présenterions dans notre Q.G., à titre d'exposition, ou pour être plus précis, en livrant aux visiteurs le fond documentaire ainsi constitué.

Michel Chevalier, après moult négociations, avait réussi à obtenir un lieu admirablement bien placé pour ce que nous souhaitions faire : Westwerk[280].

Comme il était indispensable de « présenter des babioles au mur » (les tenanciers du lieu nous l'avaient imposé, à notre regret), Michel Chevalier et moi avions dû revoir quelque peu notre copie. Il avait été décidé que l'établissement du projet « Target Autonopop » se ferait en deux phases marquées, élaborées sur un peu plus d'un mois : à l'occasion de la première (davantage « exposition » et tendant à satisfaire, un peu faussement, le goût de nos hôtes), Michel présenterait des catégories qu'il aurait repérées d'une façon générale dans l'histoire de l'art moderne et contemporaine (l' « histoire sainte » !). Je me chargerais, pour ma part, de la seconde phase, qui consisterait, à la façon d'un atelier d'écriture, dans la création à chaud, de catégories exprimant des « failles symptomatiques » agies par des artistes (la proposition n'était pas exempte d'une bonne dose d'humour) et directement inspirées par la scène de l'art hambourgeoise. En d'autres termes, je souhaitais profiter de ce quartier, « branché », central, pour mettre un public fourni au travail − le lieu dont nous disposions était également en très bonne position dans le « Galeries Mode d'Emploi » de Hambourg, une aubaine, eu égard à la cible dans laquelle nous avions choisi de pointer notre viseur.
Mon dispositif, rudimentaire, était dès lors le suivant : dans le cadre d'un atelier que nous avions intitulé « Target Studio » (« Atelier Cible »), Michel Chevalier et moi avions conçu des formulaires, les « Target Forms » ou « Formulaires Cible »[281] (en allemand et en anglais),

---

[278] Qui pour nous tenait lieu d'œuvre, le détail est d'importance.

[279] Personnellement, la dimension prétendument objective de la chose, après coup, me semblerait être le point faible de « Target Autonopop », et l'ouverture de ce projet à une réalité immédiate (forcément anecdotique par certains aspects) observée sur la scène de l'art de Hambourg aurait probablement dû nous interdire de donner des prétentions scientifiques à notre approche. Michel et moi, dans notre adolescence, avions été très marqués par les écrits de Pierre BOURDIEU, on le devine, *La distinction*, *Critique sociale du jugement*, notamment, livre ayant eu une grande influence sur la pensée critique du milieu des années quatre-vingt.

[280] Situé au 74 de la Admiralitätstraße, une des rues (en 2003, il faudrait vérifier aujourd'hui) situées au cœur de la vie culturelle de Hambourg, *Westwerk e.V.* était un lieu géré par des artistes (à la façon des « Künstlern/innen Gesellschaften » ou « Sociétés d'Artistes ») et bénéficiant d'un vrai renom. Par ses dirigeants, le projet initial avait été plutôt tièdement adopté mais des négociations nous permirent finalement de faire ce que nous avions imaginé —ce qui n'empêcha pas que tout s'élabora dans un relatif état de tension. Aux côtés de Michel Chevalier, Rahel PUFFERT, sa compagne, avait fait, sur le plan intellectuel, des apports considérables.

[281] Un « Formulaire Cible » figure dans le cahier d'illustrations de ce mémoire.

permettant aux personnes qui passeraient (et s'en empareraient) d'aller faire un tour des galeries avec ceux-ci afin d'y retranscrire les conclusions qu'ils auraient pu tirer de leur parcours et nous faire part, à l'aide de notations pouvant aller jusqu'au dessin, de catégories dans lesquelles certaines des œuvres exposées et analysées par eux pourraient entrer. Deux modalités avaient par nous été proposées : remplir une des catégories déjà recensée (en plus de ce « Formulaire Cible », nous fournissions une liste de catégories) ou nous faire la proposition d'une nouvelle catégorie[282]. Ce qui importait avant tout à nos yeux était de créer des conditions propices au regard critique de l'observateur. « Allez-y, mettez-vous dans la peau d'un requin ! Votre proie, c'est l'artiste avec ses tics nombreux et ses contradictions ! »

Pour faire s'accomplir au mieux ces deux phases de travail, « présentation et atelier », trois journées de rencontres furent organisées dans l'espace dont nous disposions.
À Westwerk, nous avions donc choisi d'inviter nos « partenaires » à engager un débat à partir des catégories inventées par eux. Les nouvelles catégories, pour la majorité présentées sous une forme manuscrite, avaient été progressivement affichées au mur, cet accrochage plastiquement pauvre étant la seule chose à « voir » dans la seconde phase de « Target Autonopop », hormis des instruments de musique ayant servi à des concerts expérimentaux, Noise (« Bruit ») ou Hardcore.

Dans l'axe le plus « relationnel » de notre projet, construire s'avéra relativement difficile[283]. Pour notre équipe (son noyau était formé de cinq personnes), à l'encontre, traquer les « failles symptomatiques » de l'artiste pendant de nombreux jours releva, paradoxalement, du plus grand des plaisirs. Un bien-être authentique nous faisait chaque jour l'honneur de sa présence, porté par la désacralisation systématique de tout ce que l'Industrie Culturelle tentait par tous les moyens et avec tant d'efforts de faire reluire.
Beaucoup de personnes issues du public (il faut savoir que le milieu de l'art hambourgeois n'est pas très grand) avaient été heurtées par notre attitude car, comme je l'ai écrit dans l'introduction à ce mémoire, rares sont les attaques vives portées contre les artistes, qu'on considère ordinairement, dans l'interminable colonne vertébrale de la Culture, comme étant le chaînon hissé « au-dessus de tout soupçon ». Je me suis déjà expliqué là-dessus : à l'idée de donner quelques claques à l'artiste, le tout venant préfère généralement vilipender les critiques, les conservateurs ou les commissaires, ces derniers en particulier parce qu'ils seraient les indignes représentants de l'Institution (forcément démoniaque, de surcroît, ils ne seraient rien de plus que la « petite main », le simple exécutant de l'Industrie Culturelle)[284].
Or le travail d'analyse exigeant entrepris au travers de « Target Autonopop » nous montrait chaque jour combien l'artiste est fragile, faible, notamment toutes les fois où il produit des gestes qui vont blesser plus ou moins mortellement sa pratique, sa vision, son approche. Les raisons qui occasionnent ces gestes sont diverses et ne nous avaient pas forcément intéressées (besoin d'argent, quête haletante de reconnaissance, paresse etc.), ce que nous nous efforcions de faire (Michel Chevalier, je dirais avec une intelligence quasi-scientifique) était de

[282] J'imagine qu'on peut reconnaître là sans mal ma façon d'opérer.
[283] À l'issue de la réalisation de ce projet, une chose en particulier m'a déçu : le fait qu'au fond, nous avions surtout réussi à attirer vers nous et « Target Autonopop » des personnes amères motivées par un esprit de revanche, et non des personnes dont l'esprit critique aurait été animé par des visions ou des issues plus constructives (goût pour l'analyse, la déconstruction, le scepticisme, qui, je ne l'affirmerai qu'après coup, je veux dire après cette expérience, n'est peut-être pas aussi allemand qu'on le prétend).
[284] Dans un entretien avec Clémence DE MONTGOLFIER (sur la revue en ligne « Dust-Distiller », échange publié le 24 mai 2012 sur la page : http://www.dust-distiller.com/art/rencontres-art/de-la-pratique-artistique-entretien-avec-jean-baptiste-farkas/), je défendais à peu près la même idée en avançant qu'il est « impossible de rejeter l'institution a priori, parce qu'à l'intérieur de l'institution, il y a toujours des personnalités intéressantes prêtes à enfreindre certaines règles […] dans [celles-ci], je travaille généralement avec des infiltrés ».

catégoriser ces gestes en tentant de saisir leurs similitudes, d'établir des comparaisons, d'observer la fréquence avec lesquelles ils se répétaient, et enfin de tenter de savoir quelles conséquences ils avaient sur la production elle-même, un artiste s'avérant toujours beaucoup plus agile qu'on ne le pense pour, à un endroit de son parcours, agir contre lui-même et faire lamentablement chavirer sa barque, donnant parfois à sa production l'aspect final d'un vrai naufrage.

Je vais, à présent, essayer de décrypter quelques unes des catégories créées dans le contexte de « Target Autonopop »[285]. Chacune d'entre elles avait été associée à des noms d'artiste, non pour les dénoncer, mais pour prouver que la catégorie inventée était efficiente et non fantaisiste[286].

« Target Studio » : Atelier où l'on catégorise les coups bas d'artistes.

LIVING ROOM SCALED MINIMALISM[287]
Tandis que le minimalisme américain originel, représenté par des artistes tels que Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre ou encore Sol LeWitt, donnait volontiers à la production artistique un tour idéaliste, beaucoup des artistes revendiquant cet héritage par la suite (les suiveurs, en quelque sorte, on en voit encore apparaître aujourd'hui) ont jugé préférable de tailler des propositions de même nature à l'échelle de petits appartements ou de bureaux pour les rendre plus vendables. En bref, les artistes qui habitent cette catégorie favorisent la visée commerciale et cherchent à se rendre accessibles : ils tendent à instrumentaliser la pratique de l'art, en donnant à tout, même à leurs plus hautes idées, l'aspect trivial d'une marchandise.
Derrière cette catégorie se cache également un certain nombre de questions décisives allant de la mise en vente de la documentation d'une action (par ex. les images tirées du Land Art) à la mise en circulation de produits dérivés (par ex. issus du Performance Art).

GUTES GEWISSEN GENERATOREN[288]
Face à des artistes produisant des œuvres qui jouent sur les bons sentiments et nous mettent, à l'endroit d'un jugement d'ordre moral, du « bon côté de la barrière », comment continuer de mettre en branle notre sens critique ? Ces œuvres hautement émotionnelles et « génératrices de bonne conscience » remplissent les biennales internationales et autres Documenta.
Dans ce type de production, l'artiste prétend révéler un drame humain ou social susceptible de tirer des larmes du public tout en lui renvoyant une bonne image de lui-même (ouf, il est du

---

[285] J'ai, dès 2003, soit l'année même de sa création, intégré, avec l'accord de Michel CHEVALIER, le « Target Studio » (« Atelier Cible ») à mon propre travail, voir à ce sujet, les pages que je consacre au projet (auquel j'ai donné comme il se doit, la forme d'un service) dans *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit., pp. 73-74. Je reprends dans cette partie du mémoire exclusivement les catégories figurant dans mon ouvrage. Elles constituent une sélection assez sévère, produite sur un grand nombre de propositions. Dix ans après que nous les ayons écrites ou recueillies, je vois ces catégories pour une grande part comme une exploration de la question de la reconnaissance qui est au cœur de ce mémoire.
[286] Michel Chevalier avait beaucoup insisté pour que soit faite cette association de noms d'artistes aux catégories proposées. Pour ma part, j'ai choisi de ne pas les faire figurer ici, pour laisser le lecteur de ce mémoire libre d'identifier des personnalités issues du monde de l'art pouvant exemplifier ces catégories.
[287] Que je prends la liberté de traduire par « Art Minimal mis au format de la salle de séjour ». Je traduis les intitulés des catégories comme j'aimerais les voir apparaître en français dans une publication. Ghislain MOLLET-VIÉVILLE m'a, relativement à cette catégorie, fait une remarque très juste : « les œuvres d'art minimal sont à taille humaine et ne dominent pas le spectateur ». D'autre part, l'idée de « tour idéaliste » n'est peut-être pas juste pour tenter de qualifier l'Art Minimal. En bref, il s'avère indispensable de remanier la catégorie « Art Minimal mis au format de la salle de séjour » ! Ce sera chose faîte : « Chef d'œuvres monumentaux mis au format de la salle de séjour »…
[288] Littéralement : « Générateur de bonne conscience ».

côté des bons !). Celui-ci raffole d'autant plus de telles œuvres qu'elles lui présentent des problèmes éloignés de chez lui (Afrique, Soudan, Bolivie, etc.).
L'archétype : la mise en scène des victimes d'injustices intolérables (guerres ethniques ou fratricides, exploitation d'enfants travaillant vingt heures par jour dans d'obscurs sous-sols d'usines sans avoir le droit d'aller contempler le monde extérieur etc.) qui pourraient être sauvées bien plus facilement qu'on ne le pense.

STOP MAKING SENSE![289]
Les artistes décrits dans cette catégorie prétendent « qu'on se prend toujours trop la tête » et que faire n'importe quoi (sans avoir à se charger du sens) est la façon de procéder la plus sympa, mais aussi la plus en adéquation avec le monde contemporain.
Ceux-ci se revendiquent de la postmodernité et ne s'effraient pas d'avoir à manier des lieux communs. Productions types : un fourre-tout innommable et déhiérarchisé dans lequel tout ce qui apparaît à plus ou moins valeur de débris[290]. Ce qui était « incriminé » ici (soyons plus doux, « mis en question dans cette catégorie ») était l'aptitude de l'artiste à mettre en œuvre un certain esprit de dérision lui permettant de fourguer tout et n'importe quoi au nom du renoncement au sens.

UTOPIA LIGHT[291]
Autant l'idée d'utopie, dans l'esprit du plus grand nombre, se devrait pour le moins « de tenter le Diable », autant nombre d'artistes s'emparent de l'utopie en la limitant à n'être plus qu'un effet d'annonce, qu'une accroche mise en forme avec des moyens plastiques. Tout en continuant, d'une façon générale, dans leur discours, à revendiquer l'impossible, les artistes décrits dans cette catégorie limitent leur production à s'incarner exclusivement sous la forme d'euphémismes. On parle toujours d'utopie, mais celle-ci est devenue spectrale, famélique, et suscite la nostalgie plus que l'enthousiasme.

I'M ALSO A DJ[292]
Cette catégorie décrit des artistes qui usent abondamment d'une stratégie, celle, pour faire court, qui consiste à détourner l'attention des récepteurs de leur production, en avançant l'argument que ce que ces derniers appréhendent là, ne saurait être qu'une facette de leur personnalité, un versant tout aussi crucial de celle-ci s'exprimant ailleurs, au travers d'autres disciplines et sur d'autres supports. En d'autres termes, la catégorie proscrit un certain goût de l'artiste pour la déresponsabilisation qui lui fait dire, non sans complaisance : « Ne me jugez pas trop durement, car pour me juger, il faudrait également tenir compte de ce que je fais d'autres façons, en d'autres lieux. »[293]

MEIN KÖRPER IST BESSER ALS MEINE KUNST[294]
Cette catégorie décrit des artistes (hommes ou femmes) dont l'apparence physique impressionnante démultiplie les chances d'avoir du succès, et qui mettent pour cette raison tellement leurs « belles lignes », leurs charmes et leurs atours à profit qu'on en oublierait

---

[289] « Foutons-nous du sens ! »
[290] Quelques artistes déjà inscrits dans l'« histoire sainte » ont suivi cette voie de façon brillante, Francis PICABIA et Martin KIPPENBERGER, pour donner deux exemples de personnes aujourd'hui décédées.
[291] « L'Utopie en version basses calories »
[292] « Je suis aussi disc-jockey »
[293] « Frères humains qui de nous formez une opinion, N'ayez les cœurs endurcis ; Nous valons bien mieux que vous ne pouvez le supposer, Mais vous nous connaissez encore trop mal ! » On imagine difficilement INGRES tentant d'attirer l'attention de son public sur le fait qu'il joue diablement bien du violon tandis qu'il lui présenterait sa « Grande Odalisque ».
[294] « Mon corps est autrement plus cool que mon art »

presque leur production artistique en tant que telle. Les œuvres que proposent de tels artistes sont pour ainsi dire occultées par leurs corps, qui ne s'arrête jamais de faire d'immenses efforts de séduction. Aux prises (ou dans les filets !) de tels artistes, ne subsiste au final à se mettre sous la dent en guise d'œuvre qu'une irradiation, au sens fort du terme, le souvenir d'une présence physique frappante et tenant lieu en quelque sorte de message subliminal.

WE'LL DO GREAT THINGS TOGETHER![295]
Cette catégorie décrit les artistes qui vampirisent les énergies des autres et traînent dans leur sillage une multitude de « collègues » qui, en place d'être de vrais partenaires, servent surtout à apporter de l'eau à leur moulin, d'une façon ou d'une autre. Les artistes de cette sorte développent généralement des projets ambitieux ne pouvant faire l'économie d'afficher quelques « mort d'homme » à leur tableau de chasse.

SURVIVOR[296]
« C'est vrai, c'est moche, ce que je fais là, parce que ça ne va pas dans le sens de mes convictions originelles, mais franchement, crois-tu que j'ai le choix ? J'ai mes gamins, le loyer de mon appartement : à l'heure qu'il est, je prétends seulement tenter de survivre, avec les moyens qui sont les miens, à savoir la production d'œuvres d'art ! » Ainsi s'exprimera l'artiste logé dans cette catégorie ! En essayant de nous tirer des larmes.

Beaucoup d'autres catégories inventées alors pourraient être explorées ici, mais il me semble qu'on a déjà compris de quoi il était question, à savoir en tout et pour tout d'une vanité.

« Target Autonopop » est une expérience qui a montré, j'espère, par l'exemple, combien importante est la distanciation critique de l'artiste vis-à-vis de la production artistique en tant que telle (bien entendu, poussée par le dadaïsme et Duchamp, notre époque, qui s'alimente encore d'un héritage issu du début du 20e siècle, est peut-être plus consciente de cela que toutes les autres), mais aussi et surtout l'importance qu'il y aurait pour l'artiste à oser démonter, déboulonner le statut même qu'il exemplifie, le monument (pourrait-on dire, on sait ce que j'en pense) qu'il incarne. D'autre part, dix nouvelles années passées dans le champ de l'art m'ont fait comprendre que la logique de « Target Autonopop » n'était peut-être pas la plus subtile à mettre en œuvre à cet endroit, « la manière molle étant plus forte que la dure », comme certains stratagèmes chinois ont pu me le faire comprendre par la suite !

Pour clore cette sous-partie, j'aimerais rappeler l'importance qu'il y a, pour l'artiste, à tenter de se passer des critiques des autres (des critiques des critiques d'art, notamment), en faisant surtout confiance à ses propres vues. La chose ne nécessite pas d'être développée dans ces pages. Du reste, je soulignerai enfin qu'au centre de « Target Autonopop » figurait le MOT :

« Le mot, le mot, le mot à l'extérieur de votre sphère, de votre air méphitique, de cette ridicule impuissance, de votre sidérante satisfaction de vous-mêmes. Loin de tout ce radotage répétitif, de votre évidente stupidité. Le mot, messieurs, le mot est une affaire publique de tout premier ordre. »[297]

---

[295] « Nous ferons de grandes choses ensemble ! » Beaucoup des personnes ayant contribué à « Target Autonopop » avaient vu en moi un artiste appartenant clairement à cette catégorie ! J'espère avoir évolué en dix longues années ! Cousine de celle-là, une autre catégorie s'intitulait « Follow the Leader! » (« Suis le leader ! ») image qui, en Allemagne, n'avait pas peu de poids.
[296] « Survivant ».
[297] Hugo BALL, Zurich, « Premier Manifeste Dada », le 14 juillet 1916.

« L'IHEAP Reloaded »[298], une école peut en cacher une autre, deux échecs et plaidoyer en faveur des coups portés en dessous de la ceinture

Dans la première partie de ce mémoire, au travers du récit de l'épisode berlinois, j'évoquais mon implication dans La Biennale de Paris réactivée en 2000 par Alexandre Gurita[299]. Souhaitant à présent poser une dernière fois mon idée centrale, à savoir qu'un horizon pour l'artiste pourrait consister à s'exclure de la sphère de la visibilité pour choisir d'œuvrer dans l'ombre, j'aborderai deux nouveaux exemples empruntés à la BDP, Le Collège de la Biennale de Paris et l'IHEAP[300] (ou Institut des Hautes Études en Arts Plastiques).

Arrivé pour ainsi dire au bout de ma démonstration pour moitié théorique, il m'apparaît que d'autres éléments documentaires pourraient profiter à ce mémoire.
Or ces deux projets me semblent faire autorité ici en ce sens qu'ils sont deux incarnations pour moi significatives (dommage qu'elles n'aient été exemplaires) de cet éloge de l'ombre qui donne son titre à cette troisième et dernière partie.

Mental Noir Collège
Récemment, un regain d'intérêt des acteurs du champ de l'art contemporain, en particulier des artistes, pour les créations pédagogiques semblerait être une évidence : un peu partout se montent des écoles, dont certaines s'avèrent authentiquement innovantes.
Néanmoins, comme nous l'avancions dans la rubrique « Orientation » du site de l'IHEAP[301], nombres d'« écoles d'artistes » sont décevantes. Relativement à cela, deux raisons peuvent être invoquées : le manque de recul qui permettrait aux artistes de repenser leur pratique de très loin, et secondement, le fait que ceux-ci échouent souvent à bien distinguer ce qui serait une œuvre d'art d'un travail pédagogique, celle-ci devenant celui-là et inversement[302], ce qui a le propre de rendre les étudiants des écoles présentant ce cas de figure captifs d'une « œuvre d'art en train de se faire », œuvre d'art asphyxiante qui leur offrira peu de marge de manœuvre pour servir leurs intérêts propres.
Les écrits, d'autre part, cherchant à poser les bases de « ce que pourrait être une école d'art » sont de plus en plus nombreux[303]. Subodorant les schémas d'évolution les plus variés, la

---

298 « Je m'étonne qu'un escroc d'esprit n'ait pas eu l'idée d'ouvrir une académie de littérature. », Arthur CRAVAN, dans le N°4 de la revue *Maintenant*, mars-avril 1914.

299 Assez justement, certains ont qualifié la Biennale de Paris ou BDP depuis qu'Alexandre GURITA en a pris la direction d'« auto-institution ».

300 On trouvera en annexe du mémoire, pour se faire une idée précise des contenus proposés dans ces deux projets, la charte du Collège de La BDP et l'Orientation et le Programme de l'IHEAP. J'ai reproduit la Charte du Collège de La Biennale de Paris dans *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit., p. 107, note 70. Je m'attarderai dans les pages de ce mémoire plus spécialement sur le second projet, l'IHEAP, car il est toujours d'actualité, et vraiment représentatif au départ (il a beaucoup évolué depuis) de ce que nous souhaitions avancer, sur le plan de l'enseignement et de la pédagogie.

301 Correspondant au chiffre « 2.2. » dans l'annexe du mémoire.

302 Il est probable que toute école en partie montée par des artistes ait eu à souffrir de dérives de ce genre, et ainsi, fort malheureusement, en a-t-il également été de la nôtre : où finit l'école, où commence l'œuvre d'art, et inversement ? Déjà dans le BAUHAUS, on remarque, en y regardant d'un peu près, que les objectifs décrits par ses instigateurs, quoique tous articulés autour de la notion d'innovation, sont partagés au point d'être parfois antithétiques : on a, d'un côté les « tenants du symbolique », pour qui de nouvelles formes d'accomplissement de l'œuvre d'art est le but à atteindre au travers de l'école à laquelle ceux-ci donnent volontiers le statut de méta-œuvre d'art et de l'autre, ceux qui voient le Bauhaus comme incarnant plutôt un outil « terre-à-terre » à même d'accompagner, voire d'aider la société à progresser.

303 Parmi quelques livres ou textes ayant retenu mon attention : WRIGHT, F. Lloyd, *L'avenir de l'architecture, Les origines du post-modernisme 2* (1953), Traduit de l'américain par Marie-Françoise Bonardi et William Desmond, éditions Denoël Gonthier (Poche), Paris, 1982 (notamment relativement au mode opératoire imaginé pour la résidence TALIESIN OUEST, en Arizona) ; DE DUVE, Thierry, *Faire école (ou la refaire ?)*, Nouvelle

majorité d'entre eux conviennent toutefois du fait que l'école telle que nous l'avons connue jusqu'ici n'a plus sa raison d'être : or des outils pédagogiques adaptés au « bel aujourd'hui » n'ont pas encore été trouvés !

En 2008, à la suite d'une conférence qu'Alexandre Gurita et moi-même avions donné à l'École du Louvre[304], l'évidence de devoir en passer par un projet pédagogique pour mettre nos idées au pied du mur nous est clairement apparue. C'est ainsi que nous avions décidé, avec Ghislain Mollet-Viéville, Stephen Wright, François Deck[305], Liliane Viala, Sylvain Soussan, Claire Dehove, Pierre Monjaret, Alain Farfall [...], de monter un projet d'école : Le Collège de la Biennale de Paris. La chose n'était pas commode car nous étions nombreux et toutes les décisions étaient équitablement partagées, or tout se prêtait à devoir en passer, comme on peut bien l'imaginer, par d'interminables discussions pesant le pour ou le contre de chaque initiative proposée. Au travers d'Amicales de la Biennale de Paris[306], nous abordions toutes les possibilités que pourrait (devrait, en un sens) apporter ce Collège. Après plusieurs mois, le projet dans son ensemble, pensé et repensé mille fois, sans cesse remis sur le métier, n'en restait pas moins particulièrement flou quant à ses tenants et ses aboutissants. Il restait mental, surtout, et peinait bien à se concrétiser !

Nous étions déjà en 2009. Et peu d'idées avaient, pour finir, été arrêtées. Une esquisse de méthodologie, en quelque sorte, renvoyant à l'approche caractéristique de La Biennale de Paris, à une ligne : nous éviterions absolument de prodiguer des cours (l'idée étant de surmonter l'objectif de « transmission d'un savoir »), nous n'élirions pas de lieu fixe (exit le bâtiment, au propre comme au figuré, personnifiant toute école, lieu de rendez-vous incontournable et poids superflu posé sur les consciences) mais désignerions des « moments collégiaux » (jouant ainsi sur l'idée de temporalité, de section de temps qui pourrait avoir lieu n'importe où et « seraient » l'école[307]). Les « matières » seraient réparties

---

édition revue et augmentée, éditions Les presses du Réel, Collection Mamco, Genève, 2008 ; RANCIÈRE, Jacques, *Le maître ignorant*, *Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Librairie Arthème Fayard (1987), 10/18 / Collection « Fait et cause » (poche), Paris, 2004 ; STIRNER, Max, « Les faux principes de notre éducation » (1842), Traduction de Marie Guérin, in GUÉRIN, Daniel, *Ni Dieu ni Maître, Anthologie de l'anarchisme* / Tome 1 (1970), éditions La découverte (poche), Paris, 1999, pp. 19-22. À propos du *Maître ignorant*, j'avais, sur une invitation par Liliane VIALA, détaillé ce livre dans une conférence donnée à l'École d'Art Supérieure de Rueil-Malmaison. Pour nous renseigner autant que possible sur les écoles alternatives existantes, nous avions, entre 2009 et 2010, travaillé avec une étudiante américaine issue du MIT (Massachusetts Institute of Technology, USA) qui avait constitué une archive des écoles montées par des artistes de par le monde (l'archive en comptait des dizaines, voire des centaines !). Jean-Claude MOINEAU et moi-même avons plusieurs fois débattu de la nécessité qu'il y aurait ou non à fonder une école (projet stupide, à ses yeux). Voir, à ce sujet, sur le blog que nous avions tous deux monté, j'en ai déjà parlé au début de ce mémoire, les passages concernant ce sujet : http://j-c-moineau-j-b-farkas-entretien.blogspot.fr/

304 Sur une invitation de Caroline CROS, inspectrice au Ministère de la Culture et de la Communication, critique et commissaire, elle a été dernièrement nommée au Palais de Tokyo, mais a jugé préférable de quitter ce poste fin 2012 ! Cette conférence me semble avoir été une des meilleures que nous ayons pu donner en duo sur la Biennale de Paris. Les étudiants, extrêmement réceptifs, y étaient pour beaucoup.

305 François DECK a, récemment, initié un nouveau projet pédagogique (le mot est à prendre dans un sens large !) intitulé École Erratique (elle est, de fait, activée de façon très irrégulière). De François Deck, voir également le livre intitulé *Mutualisation des compétences et des incompétences*, éditions Brouillon général & Deyi Culture Consultants, Shanghai, 2012. Le livre est proposé en français et en chinois, François Deck étant impliqué depuis deux années dans l'école d'art montée par Paul DEVAUTOUR à Shanghai. En 4e de couverture, Deck propose ce texte explicatif en apparence très paradoxal : « Les problèmes qui bénéficient d'une mutualisation des compétences et des incompétences augmentent les capacités de décision individuelles et collectives et augmentent la compétence des problèmes. »

306 J'ai présenté celle-ci deux fois déjà dans ces pages.

307 Idée qui avait amené Ghislain MOLLET-VIÉVILLE à considérer tout rendez-vous intéressant qui se tiendrait chez lui comme pouvant être un possible « moment collégial ».

en modules légers gérés par nous, individuellement ou à plusieurs (j'avais, par exemple, la charge du module SOUSTRACTION, Alexandre Gurita se chargeait quant à lui du module INVISUEL, etc.). Il avait été convenu que les participants au Collège de la Biennale de Paris (pour ne pas dire les étudiants) ne feraient l'objet d'aucune forme de notation.

Mais des tensions sérieuses firent surface, dès la fin de cette même année, et le projet éclata de lui-même après quelques mises à l'épreuve seulement : Stephen Wright avait créé un moment collégial en invitant Mathieu Potte-Bonneville[308] à nous parler de l'usage (au travers de Michel Foucault, de Pierre Bourdieu et de Michel De Certeau), j'animais, en plusieurs temps et lieux saugrenus, des « leçons de la soustraction » (en conviant nos participants à venir me confier des propositions de soustractions[309]), Ghislain Mollet-Viéville prit la parole au sein de l'exposition « Vides, Une rétrospective »[310], au Centre Georges Pompidou, sans en avoir fait une demande d'autorisation auprès des conservateurs.

Tout cela, en plus d'être passablement embryonnaire, ne marchait pas très bien car nous étions trop nombreux à vouloir prendre des décisions, et partant n'arrivions pas à nous mettre définitivement d'accord sur un certain nombre de points dont l'issue s'avérait capitale pour la suite des événements. Du coup, les expérimentations étaient sporadiques et ne recevaient (souvent) pas ou peu l'approbation des autres partenaires investis dans ledit Collège. Pour finir, il fut décidé à l'occasion d'un tirage au sort (une référence inconsciente à Mallarmé, faut-il espérer !) que ce collège ne serait plus Le Collège de la Biennale de Paris, mais plutôt une autre entité, dissociée de La Biennale de Paris et intitulée lecollège. Le groupe (qui comptait alors environ une vingtaine de personnes, au bas mot) se divisa. Plus tard, Wright monta une autre structure dédiée à ce qu'il appelle l'« escapologie » (faut-il y déceler une forme évanouissante d'eschatologie, ou d'eschatologie tournée en dérision ?), un laboratoire théorique consacré à tous les artistes ayant (pour des raisons qui sont justement mises à l'étude dans ce cadre) décidés, à un moment de leur histoire, de sortir de l'art, de tenter de s'en extirper non pas provisoirement, mais une fois pour toutes[311].

Alexandre Gurita et moi étions restés sur notre faim : nous souhaitions monter cette école pour le moins franche du collier, c'est-à-dire véritablement alternative et qui prendrait, quelque part, la suite de La Biennale de Paris (« un monde de l'art souterrain et hors la loi »[312]), en lui donnant un tour encore plus concret, immédiat. Au printemps 2012, nous nous mîmes tous deux au travail, environ deux ans s'étaient écoulés depuis la dissolution du Collège de la Biennale de Paris, rejoints bientôt par Caroline Keppi-Gurita.

Tandis qu'Alexandre Gurita se chargeait de dessiner les contours administratifs[313] de ce que pourrait être une école de cette nature (la tâche était extrêmement lourde et demandait de

---

[308] Un des co-fondateurs de la revue « Vacarme », spécialiste de FOUCAULT et Maître de conférences à l'École Normale Supérieure de Lyon.

[309] Voir *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit., pp. 107-108 pour un ultra résumé de l'expérience.

[310] J'ai déjà parlé de cette exposition dans mon mémoire, lorsqu'il était question de Laurent LE BON et de la Nuit Blanche 2012.

[311] De nouveau, une remarque suffira : j'ai évoqué « l'escapologie » à deux reprises dans ce mémoire. Et bien d'autres choses relatives de près ou de loin à Stephen WRIGHT, le « Tortionnaire de la Place des Fêtes » (c'est dans ce quartier qu'il habitait en 2009).

[312] L'expression est d'Alexandre GURITA.

[313] Pour moi, le génie d'Alexandre Gurita réside dans le fait qu'il réussisse à rendre concret et opérationnel ce que tous ou presque auraient tendance à prendre pour une supercherie. Respect ! J'ajouterai, d'autre part, qu'il est assez ingénieux pour faire se rejoindre ce type de tâches et sa pratique artistique, administrer un projet d'école devenant une espèce d'œuvre d'art. Mais comme je l'ai affirmé en introduction à cette sous-partie, cet abord de la chose a toutefois des aspects extrêmement néfastes. J'y viens.

combiner, en les détournant, plusieurs modèles de structures déjà existantes afin d'en créer un nouveau), je me chargeais des contenus, et en particulier du programme de celle-ci.
Conçu avec un certain humour, celui-ci tentait de tout démolir[314]. Plus sérieusement, je me proposais, au travers de celui-ci, de démonter minutieusement tout ce qui, sur le plan de l'art, semblait décidément acquis, à savoir l'objet d'art, l'exposition, et le spectateur, figures que nous abhorrions littéralement et que nous bastionnions allègrement dans La Biennale de Paris, depuis presque une décennie. L'idée de ce programme était d'intriquer théorie et pratique, d'une façon très personnelle, en lançant deux chantiers parallèles, se faisant écho l'un à l'autre. À chaque notion correspondrait un point de vue singulier, incarné par un intervenant. Il avait été décidé par nous que chaque intervenant pourrait être hargneusement remis en question en cours de programme, aucun des intervenants proposés (nous y compris) n'étant absolument représentatif de ce que serait la « ligne dure » de cette école, un état d'esprit bien plus qu'une idéologie.

C'est alors que vint une idée à Alexandre Gurita : celle de faire renaître l'Institut des Hautes Études en Art Plastique[315] de ses cendres, en se l'appropriant.
J'étais, pour ma part, plusieurs fois sceptique : il me semblait trouver là un geste néfaste (une posture, ni plus ni moins) créant une confusion entre 1/ ce qui relevait d'un projet d'école authentique (intégralement dédié à des issues pédagogiques innovantes et très exigeantes) et 2/ ce qui renvoyait trop manifestement à « coup d'éclat d'artiste » destiné à capter l'attention. D'autre part, l'Institut original ne convenait pas bien à l'idée que je me faisais de ce que pourrait être une « école de l'extrême », comme nous appelions parfois notre projet, pour nous en amuser ; avoir tôt ou tard affaire à des artistes tels que Sarkis, Boltanski ou Buren, desquels je me sens éloigné pour le moins, ne me semblait rien présager de bon, et je présumais que nous aurions bientôt à leur devoir quelque chose, ce qui ne manqua pas d'arriver, lorsque Buren se manifesta auprès de Ghislain Mollet-Viéville (qui nous soutenait corps et âme) pour essayer de ruiner l'émergence de ce nouvel IHEAP[316], la hache de guerre, au moment où j'écris ces lignes, n'étant pas encore enterrée). Dernier sujet de mes réticences, mon goût immodéré pour l'ombre s'opposait vertement au fait que l'Institut doive obligatoirement se révéler au grand jour, de façon manifeste, ostentatoire, même, au travers d'effets d'annonce diffusés un peu partout dans le champ de l'Industrie Culturelle, tandis que la force du Collège de La Biennale de Paris me semblait résider, à l'encontre, dans son indépendance totale vis-à-vis du régime de la visibilité et de la « Muse Agoraphage » (collège de l'enfreinte).

---

314 On trouvera ce programme complet en annexe à ce mémoire. Mon lecteur pourra comparer ce programme d'origine avec celui l'ayant remplacé et qui est celui, pour finir, qui est entré en vigueur dans la Session VIII : http://www.iheap.fr/fr/menu/Session-VIII(2012-2014)/programme.html

315 De la même façon que le nom La Biennale de Paris était en quelque sorte tombé en désuétude et pouvait, pour cette raison, être récupéré par des voies légales, l'Institut des Hautes Études en Art Plastique (ou IHEAP) n'avait fait l'objet d'aucun dépôt de nom et pouvait être réapproprié. Pour un historique assez exhaustif concernant l'Institut original, voir les documents actuellement en ligne sur le site du nouvel IHEAP : http://iheap.fr Il est à noter qu'Alexandre Gurita s'est tout de suite mis en position de remplir le poste de directeur de l'Institut, tandis que je souhaitais être le responsable du programme de ce dernier. En ce sens, nous étions vraiment complémentaires, et il est vraiment dommage que nous n'ayons pu faire avancer cette barque ensemble jusqu'au bout. Je manque de place, mais il me semble que pour faire au mieux, il aurait été également nécessaire dans ces pages de décrire précisément le mode de fonctionnement de cette école, reposant, pour finir, en tout et pour tout sur des inscriptions payantes. Autre point qui, dépassé certaines bornes, avait sérieusement commencé à me rebuter.

316 « Je te rappelle amicalement que le nom de cette supercherie n'est pas comme tu l'indiques "le nouvel IHEAP" mais bien et définitivement : l'"iheapbidon". Je te prie de bien vouloir en prendre note. » (Daniel BUREN dans un mail envoyé à Ghislain MOLLET-VIÉVILLE le 08 décembre 2012)

Enfin, au point où nous en étions arrivés grâce à La Biennale de Paris, il me semblait superflu de devoir à présent répéter ce geste d'appropriation une nouvelle fois[317].

Ce que j'appréciais, en revanche, c'était de calquer un processus, en tentant de lui faire dire autre chose : ainsi, le mode de recrutement des candidats serait le même (l'envoi d'un enregistrement audio au travers duquel le postulant nous ferait part de ses motivations, pas de dossier artistique), nous reprendrions les sessions exactement à l'endroit où l'IHEAP de Pontus-Hulten les avait laissées (soit, en ce qui nous concernait, faire la proposition d'une VIII[e] session de travail).

Les mois qui suivirent furent difficiles, très difficiles : plus je me retranchais dans ma position (héritée du fait que je trouvais vraiment nuisible, sur le plan pédagogique, le projet de reprise de l'Institut des Hautes Études en Art Plastique), plus Alexandre Gurita s'enfonçait ardemment dans cette voie, mordant la bride toujours davantage, et accélérant le galop. Il nous était de plus en plus difficile d'accorder nos violons et tandis que nous affinions tout ce qui faisait les tripes de l'IHEAP (programme, orientation, glossaire[318]), chaque séance de

---

[317] J'ai moi-même agi de la sorte, au niveau des projets que j'ai pu développer, en récupérant pour les faire dévier de leur « tracé initial » les noms Glitch et IKEA. Voir à ce sujet la généalogie que j'esquisse dans *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. pp. 147-148.

[318] « GLOSSAIRE
Une session = deux années.
Un cycle = dix semaines.
Une semaine = un thème = trois séances.
Une séance = une demi-journée.
Un participant = personne ayant intégré l'institut.
Un professeur = rattaché à l'IHEAP, prend en charge les séances.
Un intervenant = le spécialiste d'un sujet en lien direct ou indirect avec la session.
Un rapport = document à rédiger par le participant avant la fin d'une session. »
Ah là-là ! Je revois toutes ces heures de travail… Et malgré tout, je suis très loin de les regretter ! Une partie de notre boulot consistait à répondre à des courriers qui nous étaient envoyés et dont beaucoup manifestaient, au vu du programme de l'IHEAP indexé sur plusieurs moteurs de recherche incontournables, une certaine forme de surprise. Au risque d'allonger un peu le contenu de cette ultime sous-partie, il me semble ici intéressant de faire figurer un de ces échanges, pour rendre tout ce que je pourrais écrire sur l'IHEAP beaucoup plus tangible :

« (02/10/2012) :
Madame, Monsieur,
Je suis interpellée par l'offre de l'IHEAP, que je découvre.

Je suis fortement intéressée.
Étant actuellement dans une forme d'introspection quant à mon parcours, et imaginant par avance l'impulsion que je voudrais émettre dans un futur proche, j'aimerais me projeter dans une aventure nouvelle, qui me permettrait de m'enrichir et d'exploiter tout mon talent.
C'est pourquoi j'aimerais obtenir de plus amples renseignements sur l'IHEAP et, en particulier, recueillir un aperçu de la méthodologie prodiguée, ainsi qu'en apprendre davantage sur sa philosophie et l'état d'esprit qu'il propose (faut-il d'ailleurs y adhérer, ou pas ?). Enfin, quels seraient les profils recherchés ?

Je vous remercie par avance de votre aimable collaboration, bien cordialement,
XX

(04/10/2012) :
Chère XX,

Nous sommes très heureux que vous vous sentiez ainsi concernée par notre offre ! Voici quelques réponses qui, nous l'espérons, sauront provisoirement vous contenter :
La méthodologie : si vous ne l'avez pas déjà examiné, voyez sur notre site un détail du programme que nous proposons pour les deux années qui viennent. Nous nous y tiendrons globalement, sachant que (1) le titre et les

travail me mettait de plus en plus en colère, car, du point de vue de l'école comme entité, nous n'étions plus d'accord sur rien. Tandis que sur le plan des idées que nous pouvions avoir sur l'art nous partagions presque tout, nous divergions radicalement pour ce qui était de notre rapport au monde : Alexandre Gurita souhaitait capter les regards et tendre une espèce de « piège injurieux » au tout venant ; de mon côté, j'imaginais une école rendue volontairement assez peu visible pour pouvoir perpétrer des excès, en toute sérénité, en s'abritant des regards[319].

À l'heure actuelle et suite à mon départ —j'œuvre depuis trop longtemps dans La Biennale de Paris pour qu'il soit définitif—, l'IHEAP a beaucoup évolué et a inclus dans son sein nombre de nouveaux intervenants. Au moment où j'écris ces lignes, seulement quelques jours nous séparent de l'ouverture de la « Session VIII », à laquelle j'ai décidé de ne pas assister. Suite aux réflexions que j'ai pu avoir relativement à cette expérience par certains côtés, décevante, je souhaite donner à mon action, au sein de l'IHEAP, une forme qui coïncide pleinement avec ma vision de la pédagogie, quitte à devoir jouer le rôle d'un élément exogène.

Mais dans le cadre de cette sous-partie qui met un terme à tout ce que j'ai pu avancer sur l'éloge de l'ombre, et relativement à ce que j'appelle un tournant hostile (pour rappeler mon grand titre encore une fois), il me faut encore exprimer une dernière chose sur le « de quoi l'IHEAP était le nom », au moment où nous l'avons développé.

étapes proposés ne sont pas forcément à prendre à la lettre (concevoir qu'il y ait une certaine dose d'humour dans tout cela ainsi qu'une part non négligeable de liberté à replacer parfois dans la perspective), que (2) le rôle des intervenants extérieurs consistera à poser des bases relatives à des points extrêmement précis apparaissant dans le programme (par ex. le contrat, des notions d'économie, des notions de terminologie etc.). Nous procéderons en tentant de croiser théorie et pratique en permanence (sans jamais les opposer). Concernant la pratique, il s'agira (pour faire vraiment très court) de mises en application d'idées, hors des lieux d'exposition. Nous souhaitons dépasser la notion de discipline et partant tenterons de vous habituer à l'idée que la pratique de l'art puisse se satisfaire de gestes essentiels, proches de ceux qu'on dispense déjà au quotidien mais, comment dire, chargés d'un supplément de conscience à même de les rendre artistiques, autres, surtout. En bref, en tenant compte d'une « grille » assez précise, tout sera possible et nous tenterons de vous faire redoubler d'efforts sur le plan de l'imagination. La seconde année, nous vous demanderons de produire un document car nous voulons inscrire l'IHEAP dans une logique de recherche exigeante.
L'état d'esprit, la philosophie : nous pensons que la pratique de l'art se transmet toujours un peu de la même façon. Or notre époque (le 21e) nous enjoint à formuler certains types de réponses plutôt que d'autres (ce n'est hégélien qu'en apparence). Par ex. : peut-on encore sérieusement chercher à remplir le monde de l'esprit d'objets d'art matériels alors que nous savons bien qu'il y a déjà trop de choses ? Autre ex. : pourquoi chercher encore à présenter des objets d'art là où il faut les voir tandis que nos aînés nous ont fait comprendre que le geste artistique pouvait avoir lieu en prise directe avec la société (se familiariser avec ce que nous appelons des pratiques invisuelles c'est-à-dire des pratiques transformant « l'adresse faîte à » en pure activité, recevable ou non comme étant artistique). Notre philosophie revient à tenter, avec nos moyens, de définir ce que serait une pratique de l'art véritablement adaptée au présent. Il est clair que c'est chemin dont nous ne verrons pas le bout mais qui se doit d'être entrepris ! Pour résumer, l'état d'esprit : exigeant, tonique, toxique et, nous l'espérons, émancipateur.
Les profils recherchés : nous nous intéressons aux personnes qui souhaitent prendre du temps à se repenser. Le pire, sans doute, pour nous, serait de devoir tenter d'élaborer des projets avec des inscrits ne souhaitant pas se prêter au jeu ou se remettre profondément en question.
Créé pour remettre la pratique de l'art profondément en question, l'IHEAP est à la recherche de personnes qui, comme nous, ne ferons pas l'économie d'avoir tôt ou tard à se mettre en danger.

Bien à vous, J-B FARKAS, Alexandre GURITA & Caroline KEPPI-GURITA pour l'IHEAP.

[319] C'est ce que j'appelle « méfaire en paix ». Ô, mode opératoire !

Quand bien même le programme (celui d'origine) annoncé par l'Institut n'aurait pu être mis en pratique à la lettre par le plus grand nombre, il nous a néanmoins semblé capital de l'énoncer et de le publier afin de rendre évident qu'il y a tout intérêt à envisager la pratique de l'art par des biais ne tenant nullement compte de présupposés jugés par tous comme lui étant indispensables : l'objet d'art, l'exposition et le spectateur. Dans La Biennale de Paris, nous avons, durant de longues années, défendu cette position. Et celle-ci a eu l'avantage de mettre beaucoup de gens en colère ! Ce que devait être une école issue de La Biennale de Paris, c'est un contexte de travail où ce postulat serait acté[320].

---

[320] Il y a un peu plus d'un an, à l'occasion d'un tournage, chacun des participants à La Biennale de Paris se devait de répondre à quelques questions. Voici mes réponses à trois d'entre elles, telles que j'avais pu les formuler devant la caméra de Sylvie CHAN LIAT. Je n'ai pas pris soin de les réécrire, mon lecteur pourra les accueillir comme des réactions spontanées qui pourront sans aucun doute apporter quelques précisions relatives aux types de contenus que nous souhaitions faire apparaître dans notre école, cet entretien précédant le travail entrepris sur l'IHEAP de quelques mois :
Comment voyez-vous le contexte actuel de l'art ? Ses aspects négatifs, mais aussi positifs… et dans ce contexte, que permet La Biennale de Paris ?
« Premièrement, il me semble que le contexte actuel de l'art est fait de telle façon qu'il rend les réflexions de fond sur l'art impossibles. Pas le temps de réfléchir ! Dans cette Biennale, il nous a semblé nécessaire de recréer des moments dédiés à la réflexion. Comme celle-ci ne repose pas sur le commerce d'objets d'arts, elle nous donne du temps pour réfléchir à l'art. D'autre part, La Biennale de Paris est pour moi comme l'affirmation du fait qu'il soit possible de fomenter des coups sans attendre grand-chose de qui que ce soit, en toute impunité. Sans s'opposer à la configuration en place, la Biennale est autonome, déliée du reste. Cette indépendance est rendue possible par le mode d'organisation horizontal de ses participants. La masse, d'autre part, confère à la Biennale sa viabilité et sa force d'impact. Donc je dirais que la Biennale a ceci de capital qu'elle procure la puissance du groupe, sans imposer à ses participants de collaborer sur des thématiques communes. Sans idéologie (mais forte de quelques opinions qui lui permettent d'être tranchante) elle est une espèce d'association d'idées, et même parfois d'habile coq à l'âne, ou même parfois de cadavre exquis, que chacun peut, à son niveau, rompre ou quitter dès qu'il le souhaite. Ce qu'elle permet à chacun de ses participants, c'est d'être indépendant sans être faible et isolé. Elle permet de tenir sur des positions rudes, radicales, parce que ces positions sont partagées par plusieurs. Il y a à la fois de l'Inox et de la souplesse dans cette Biennale. Je considère que le contexte actuel de l'art fonctionne sur des bases très anciennes dont il pourrait aisément s'affranchir : pourquoi persévérer ainsi, je dirais presque aveuglément, dans un cadre qui est celui de l'exposition ou faire systématiquement aboutir le processus artistique à l'objet d'art ? Je trouve étonnant que la majorité des artistes ne ressentent pas, à l'heure actuelle, un sentiment d'usure vis-à-vis de façons de procéder qui sont très datées. Ce que je serais tenté de voir comme positif dans le monde de l'art, c'est le fait qu'on puisse y faire actuellement tout ce que l'on souhaitera. En même temps, le fait qu'il soit possible d'y faire tout et n'importe quoi relativise toute proposition. Par conséquent, il me semble à l'heure actuelle plus que jamais nécessaire de prendre parti pour un type d'approche spécifique, d'être partial. Le monde actuel de l'art, contrairement à ce que la période dite postmoderne (favorisant l'esprit d'éclectisme) a pu en dire, a surtout besoin d'engagement. Il faut se prononcer ! »
Selon vous qu'est-ce qui, dans l'art ou sa pratique, devrait être tenu pour essentiel ?
« La soustraction ! Essentiel, à mes yeux, aujourd'hui, est d'entrevoir la pratique de l'art sous l'angle de la soustraction : il faut retirer, ôter, diminuer, mais aussi amoindrir, minimiser, fragiliser etc. L'artiste d'hier proposait des objets d'art plus ou moins convaincants, faisant en quelque sorte la promotion de sa vision de l'art, de la vie, de l'humanité. En procédant ainsi, il remplissait, continûment. Mais aujourd'hui, la production d'objets d'art est devenue un phénomène de masse et chaque seconde qui passe voit, dans le monde, éclore au minimum une vingtaine de nouvelles œuvres. Il en découle que ce que l'artiste peut faire de mieux est d'alléger ce monde, de le vider, par son action. Nous n'en sommes plus au stade de la célèbre phrase de Douglas Huebler : « Je ne veux rien ajouter à tout ce qui existe déjà… ». Ce constat, pour moi, est crucial et doit nous entraîner à accepter qu'il ne soit plus possible de faire les choses comme avant. Comme l'art est un peu à la traîne, au moins rendons-le utile pour retirer et soustraire dans la joie. Retirer et soustraire… au nom de l'art ! »
Selon vous, qu'est-ce la Biennale de Paris sera devenue dans vingt ans ?
« Dans le meilleur des cas, je pense que la Biennale, dans vingt ans, devrait avoir généré, sur le plan artistique mais aussi financier, des conditions lui permettant de faire valoir sa différence, un peu comme Fluxus, peut-être, mais sans le caractère déluré et sans le (mauvais) goût pour la multitude des éditions et des produits dérivés. Pour survivre, il faudra que la Biennale soit devenue économiquement viable. Mais ce n'est pas gagné, car le contexte de l'art, retardataire mais surtout conservateur, n'est pas le terreau le plus approprié pour assurer sa

Je me dois, à présent, de détailler un tout petit peu ceci : un projet tel que l'IHEAP tente de passer outre ce qui, à l'endroit de l'Art et de son « histoire sainte », ne semblerait pouvoir souffrir aucune remise en question de fond. Hostile, cet Institut singulier l'est (ou l'était, s'il a, depuis quelques mois, complètement changé), principalement vis-à-vis de ce qui est généralement tenu pour acquis. Au moment où nous l'avons inventé, il était supposé projeter l'étudiant (l'inscrit, le participant) bien au-delà des « objectifs muselés » qui lui sont généralement proposés par les écoles d'art. Il s'agissait pour nous de tenter de donner à l'étudiant les moyens d'imaginer la pratique de l'art au-delà de l'objet d'art (et de ce qui pourrait être, certes un peu trop rapidement, considéré comme étant son corollaire, la marchandise), de poser les bases de ce que serait une pratique de l'art rendue totalement indépendante du lieu d'exposition, véritable boulet dont même les plus habiles ne savent plus vraiment quoi faire, tant il a été visité sous toutes ses coutures et enfin d'entrevoir ce que pourrait être une pratique de l'art séparée de l'adresse faite au spectateur, figure désuète, que le mode d'emploi (et plus généralement la notation) a réussi à surmonter depuis bien longtemps.
C'est tout cela, que j'appelle « hostilité »[321].

Enfin, je conclurai avec ceci. Dans mes conférences, en guise d'introduction, j'avance depuis 2010 mon point de vue global sur l'art synthétisé en quelques peu de points :

Je considère que[322] :

L'objet d'art nous encombre, il est devenu superflu.

Le présent nous demande de donner toute son importance à l'action de soustraire.

La conception que l'on se fait de l'auteur est une illusion, un raccourci commode qu'il est à présent indispensable de revisiter.
— Il n'y a plus un auteur unique pour une œuvre unique mais une multiplicité d'auteurs pour plusieurs réalisations potentielles de chaque œuvre[323].

---

survie, d'autant qu'elle ne produit pas d'objets d'art. Dans vingt ans, la Biennale pourrait donc avoir changé le contexte de son action, laissant l'art et les artistes de côté, pour mieux se préoccuper de la société (quelque chose du projet situationniste), entrer en dialogue avec elle, mais comment exactement, c'est cela qui m'apparaît encore très mystérieux. Ce que je lui souhaite également, c'est de ne pas s'affadir (si, dans le sens de Glitch, ce serait intéressant !). C'est de rester mordante. Il me semble qu'ont a rarement vécu dans un sentiment de peur aussi vif qu'il l'est à présent. Peur de ne pas en être ou de ne pas être au bon endroit, peur d'être différent, peur de n'être pas capable d'attirer l'attention ou de disparaître. Dans vingt ans, j'aimerais que la Biennale soit restée ce lieu (ou plutôt ce moment) où il est concevable d'être sauvage, d'être barbare ! »

321 [Q] : « Quel serait votre rêve le plus cher ? » [R] : « Frapper quelqu'un à coups de pieds dans la tête. » Il y a certainement de cela, mais le programme initial de l'IHEAP me semble aller beaucoup plus loin encore.

322 Cette « profession de foi » (que j'utilise, fréquemment lors de mes interventions, en guise de préambule) avait originellement été écrite en réponse aux questions qui m'avaient été posées dans le cadre du projet *LES CHOSES DONT NOUS NE SAVONS RIEN ENCORE* (activations de protocoles appartenant à la collection du Centre national des arts plastiques – Ministère de la Culture et de la Communication par le Master 2 Pro de Paris IV-Sorbonne au Point Éphémère, Paris, septembre-octobre 2010). On trouvera la version intégrale de ce texte en annexe (« 1.1 »). Il est fait de considérations de fond apportant des clés sur le pourquoi de mon approche. « À quelque moment de l'Histoire qu'on le prenne, le monde de l'art est ainsi fait qu'il mérite d'être intégralement passé à tabac. » C'est vrai ! Il me semble toutefois qu'il faille dépasser l'état d'indignation en développant de vraies alternatives.

323 La tournure est de Ghislain MOLLET-VIÉVILLE. Tout cela, « une multiplicité d'auteurs pour plusieurs réalisations potentielles de chaque œuvre », on l'a compris, étant bien sûr rendu possible grâce à l'activation de l'énoncé (ou mode d'emploi).

L'exposition est un idéal[324] dépassé qui doit faire place à d'autres modalités d'action telles que la manœuvre ou l'opération.
— Opérer caractérise une pratique de l'art qui relègue l'art à l'arrière-plan pour tenter de conquérir le terrain de la réalité quotidienne[325].

CONCLUSION

Le [dys]
Dans la sous-partie qui précède, celle qui vient clore l'ensemble de ce mémoire, j'ai essayé de montrer comment, au travers de deux projets d'école, nous avions tenté, à quelques uns, de remettre en question certains acquis « prétendument intouchables » ayant trait à la pratique de l'art, comme l'objet d'art (une fois pour toutes achevé), le lieu d'exposition, ou encore le spectateur, acquis supposément indispensables qui obligent l'art de multiples façons. Cette attitude nous a valu de nombreux ennemis. Dès 2001, quelqu'un avait adressé, par courrier postal[326], ce billet à Alexandre Gurita, tourné contre les activités de la Biennale de Paris relevée depuis un an de ses cendres :

« Vous êtes les *Talibans de la pensée unique* et, à ce titre, non seulement je ne soutiendrai pas votre démarche iconoclaste, mais, surtout, je m'y opposerai de toutes mes forces.

---

[324] Le mot « idéal » est bien sûr empreint d'une certaine ironie ! L'exposition est surtout la manifestation de notre impuissance à produire des initiatives plus pertinentes que celle consistant en la monstration, dans un luxueux parc à sable, d'un lot de joujoux rutilants.
[325] Dans une conférence intitulée *To operate in everyday reality* (rédigée et donnée en 2011), j'ai apporté quelques précisions sur la notion que je développe à présent depuis un bon nombre d'années. Exceptionnellement, je m'abstiens ici de traduire ce passage que j'avais directement écrit en anglais : « To complete this definition, I would also say that, most of the time, *to operate in everyday reality* is an infringement. This is why *to operate in everyday reality* has to be done without someone knowing it, in an unfair kind of way. Lastly, the intention to relegate art to the background differentiates *to operate in everyday reality* from previous famous designations such as *Happenings* or *Performances*. In passing, let's remember that KAPROW rejected these two names as he was trying to "de-define" his approach. By *operating in everyday reality*, the artist contrasts essential gestures with an art practice that is becoming more and more pompous. To be furious, to cancel, to upgrade, to lie, to slow down, all of that already exists in everyday reality. And this is precisely why I'm so interested in such gestures: *operating in everyday reality* refocuses art practice on strong intentions that don't necessitate appearing in the art field as articles of trade; it allows art practice to be more than a simulacrum; and finally, it gives the artist the force to stand back and to be more than an undying underling. This manner to consider art practice is in a way a response to several thinkers, all active in the early sixties: In *The Critique of Everyday Life* (1961), the French philosopher Henri LEFEBVRE offers us to "come back to everyday life in order to turn it upside down from top to bottom". In his mind, there's no need to elaborate massive revolutionary projects: if it's still possible to reform, or to transform, it's to a lesser extent. Influenced by Lefebvre, The SITUATIONNISTS (1958-1969) proposed "moments elaborated as situations" as works of art. Curiously, and for me this aim has to be understood as a kind of "new step" in Art History, these "constructed situations" were very similar, or should we say were nearly identical, to situations already existing in everyday reality (for example: *The Drift*). In his text "Art which can't be art" (1986), the American artist Allan Kaprow characterizes better than everyone else an art practice consisting "in contexts and activities that don't suggest art in any way" —"brushing my teeth", for example. This "lifelike impulse" drives the artist to suffer a weird paradox: "Artist concerned with lifelike art is an artist who does and does not make art." Finally, the French sociologist Michel DE CERTEAU, in *The Practice of Everyday Life* (1980), encourages poaching, which he describes as a perfect attitude, an unquestionable state of mind. De Certeau demonstrates how cheap shots represent a thrilling strategy for the weak; a tactical approach intended for the re-appropriation of the "realm of the strong". ».
[326] En réponse à une demande de soutien. Cette année là, Alexandre GURITA avait fait suivre de telles demandes auprès d'un très grand nombre de personnes. Il était alors question de compenser de cette façon l'absence totale de budget de fonctionnent.

R.R., Paris, le 12 décembre 2001 »

En ce qui me concerne (et ceci aura clairement sa place pour mettre un terme à cette troisième partie entièrement dédiée à l'ombre et au « produire à contre-jour »), j'ai, dès le tout début des années 2000, consacré une grande partie de mes efforts à « donner corps » (des guillemets s'imposent, puisque la plupart du temps, je l'ai fait de façon strictement incorporelle, évanescente, provisoire, en m'intriquant de façon subreptice dans des rouages) à ce que je nommerais un « dysart » (il m'est arrivé d'écrire « Dysart », je n'accorde que très peu d'importance à cette formulation incongrue, obtenue faute de mieux), à savoir un art dont une des intentions fondamentales serait de se retourner contre lui-même, de se mettre en question de façon radicale au travers de ses manifestations mêmes.

Selon mon point de vue, et fasciné comme je le suis par la notion de « passage à l'acte » (qui donne son nom à mon manuel *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*), la pratique trouve un souffle neuf dans le [dys].

De [dys], pour commencer, le dictionnaire Universalis dit ceci :
« Interjection, Préfixe grec référant au manque. »

De [dis], voisin :
« Préfixe référant à la différence, la séparation, la négation. »

Le Littré, pour sa part, caractérise [dys] de cette façon :
« Préfixe qui vient du grec et qui exprime que la chose est difficile, mauvaise. »

Ce [dys], précisément, me semble représenter un territoire laissé en jachère à l'intérieur même de la pratique de l'art. C'est un continent aux apparences inquiétantes, proche et lointain à la fois, d'où l'exaltation et sa suite de faux-semblants (j'ai montré précédemment en quoi celle-ci bloquait les choses[327]) semblerait avoir été exclue. C'est-à-dire que le [dys] présuppose, en quelque sorte, ou induit, pour être plus précis, une posture sceptique étrangère à la morale[328].
Le [dys] renvoie également à tout ce que j'ai pu développer autour de la notion de « moins » depuis 2002[329]. Manque, retrait, disparition, privation, différence, séparation, négation : qu'en sera-t-il de la pratique de l'art dès lors que nous l'entreverrons en véritables barbares ?
Directement aussi, mais sans doute n'est-il pas indispensable de le mentionner, ce [dys] renvoie à la notion d'hostilité partout présente dans ce mémoire. Notion d'hostilité que j'imagine versée dans l'humour noir et violent plutôt que dans le pathos[330].
Ce que je nomme [dys] dans ces pages, sans avoir l'ambition de pouvoir le définir tout à fait, constitue l'origine même de ce que j'appelle hostilité. Le [dys] est ce désaccord, pour une part « mésentente »[331], pour une autre « différend »[332] (on l'appellera comme on voudra) qui ôte à

[327] Lorsque je me proposais d'étudier la « captivation » selon Alfred GELL.
[328] Il faudrait inventer des formats de mémoires plus conséquents (des mémoires de 300 pages !) pour développer sérieusement ces points passionnants mais aussi extrêmement ardus renvoyant aux questions de la morale et de l'éthique. Durant la rédaction de ce mémoire, je me suis retenu sans cesse de parler de cela, me sentant vraiment trop inconsistant sur ces points. Mais ressentant d'autre part que ce qu'il y aurait eu de plus crucial à avancer aurait certainement pu résider là.
[329] Au travers du projet *Glitch, Beaucoup plus de moins !*
[330] Je renvoie le lecteur à mes modes d'emploi de services pour prendre connaissance de ce que j'entends par « humour noir et violent ».
[331] Jacques RANCIÈRE.
[332] Jean-François LYOTARD.

l'art tout ce qu'il pourrait avoir de rassurant et qui l'éloigne définitivement de ce que d'aucuns appellent le contentement. C'est une mise en œuvre de « la partie exclue »[333].

Ce que j'appelle hostilité est un irréconciliable, fondé dans le [dys]. Un écart.
Du [dys] provient l'ombre. La pratique de l'art me semble devoir tendre vers cette ombre pour se redéfinir, se réinventer, même, et retrouver des dents. Mais pourquoi des dents ? Quand la pratique de l'art, au contraire, suivant la conception, par exemple, que Matisse pouvait s'en faire (et avec lui d'autres artistes mués par le projet de ravir, au sens fort, leur auditoire), pourrait se charger de nous faire du bien...[334]

Rétrospectivement, j'affirmerai que mon goût pour le [dys] m'est apparu un beau jour en la personne, pour le moins malintentionnée, de Jérôme Guigue[335]. Tous deux, pendant un peu plus de trois ans, dans le cadre de mes activités IKHÉA[336], nous avions abondamment pratiqué certains de ses projets « chiens », dont *Space Pégant* et *Réductions*[337] :

---

[333] Je reprends, en la modifiant, une expression empruntée à Georges BATAILLE (« une science de la partie exclue »), figurant dans le N°788-789 de la Revue « Critique » (éditions de Minuit, Paris, 2013 : *Georges Bataille, D'un monde l'autre*, page 180). Ce que j'appelle ici mise en œuvre de « la partie exclue » renvoie très directement à l'analyse qu'Axel Honneth fait de la place que prend la notion de crime dans le système éthique de HEGEL : pour Hegel, écrit Honneth, « les sujets ne s'intègrent à l'entité collective que par des libertés négatives, c'est-à-dire par leur capacité à rejeter les propositions de la société » (HONNETH, Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Traduit de l'allemand par Pierre Rusch (Les Édition du Cerf, 2000), coll. « Folio essais », éditions Gallimard, Paris 2013, page 37). Plus loin (page 39), Honneth avance, toujours selon Hegel, que « dans le crime, les sujets font un emploi destructeur de la liberté que leur garantit le droit, et par laquelle ils ne participent que négativement à la coexistence sociale », « le crime » en cela, nous est présenté « comme une "opposition à l'opposition" », « en rapprochant de telles formulations de l'ancienne conception de Hegel », écrit enfin Honneth, « on peut conjecturer [qu'Hegel rapporte] l'apparition du crime à un défaut de reconnaissance : le mobile profond du criminel résiderait alors dans le fait que, à tel niveau de développement des rapports de reconnaissance mutuelle, il ne se trouve pas reconnu de manière satisfaisante ». Le crime, comme réponse à un défaut de reconnaissance : cette remarque en apparence quelque peu schématique contient presque tout le sujet de ce mémoire et aurait pu, pour cette raison, faire l'objet ici d'un long développement ou même d'une partie entière. Sujet d'une thèse (2e) : « Le crime comme réponse à un défaut de reconnaissance. » Oui, mais l'art ?

[334] Si je m'essayais à appréhender la pratique de l'art sous l'angle du « soin », notion privilégiée par l'UFR04 de Paris 1, je ferais valoir l'idée que des perspectives renversées, amochées même, peuvent nous faire parfois plus de bien que des conceptions lénifiantes, supposées nous calmer (pour s'en assurer, il suffira de miser sur le long terme, de la même façon exactement qu'Oscar WILDE, lorsqu'il faisait son paradoxal « éloge du mensonge »). Plus sérieusement, en puisant dans ce qui vient immédiatement d'être avancé par Honneth interprétant Hegel dans la note précédente, nous pourrions esquisser sans peine ce curieux « chemin de fer », qui lui aussi parle de soin, à sa façon :
a - L'acte criminel serait la conséquence d'un défaut de reconnaissance. Il résulterait du fait qu'un sujet ne se sente pas reconnu à sa juste valeur.
b - L'artiste, d'autre part, serait celui qui, plus que tous les autres, mettrait la reconnaissance au travail.
c - D'où cette question : l'artiste aura-t-il les mêmes chances qu'un autre de devenir un criminel, dans le cas où il ne se sentirait pas reconnu à sa juste valeur ?
« Créer pour sortir du rang des assassins ! », l'idée est noble et pourrait nous offrir une clé : l'ouvrage, l'artefact, l'œuvre d'art, mais aussi, parce que c'est ce qui anime le contenu de ce mémoire, « la figure de l'artiste actée », préviendraient certains de la criminalité ? On peut toujours rêver !

[335] Artiste rencontré à Besançon en 2001 par l'intermédiaire d'une autre personne ayant pesé de multiples façons dans mes projets, Sloan LEBLANC (auteur de l'IKHÉA©SERVICE N°12, *Upgrade 1*, voir *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cité pp. 54-56 pour l'idée d'augmentation originelle et ses variantes successives, l'une d'entre elles figure dans le cahier d'illustrations de ce mémoire). On m'a dit que Jérôme GUIGUE n'a aujourd'hui plus rien à voir avec l'auteur des deux idées maîtresses que je présente dans ces pages. J'ose espérer que c'est faux.

[336] En particulier dans une série d'ateliers ouverts au tout venant que j'avais intitulée « Viens m'aider à réaliser le contenu de mon exposition ». Voir à ce sujet *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. p. 147.

[337] Ces deux idées, malgré qu'elles aient joué un rôle de premier plan dans l'élaboration de mon approche globale de la pratique de l'art, n'entrèrent pas dans la base de données IKHÉA©SERVICES (ceci se passait en 2003,

IKHÉA©SERVICE N°...
« **Space Pégant : « L'espace affectueux ! »**
Mode d'emploi : c'est la sélection d'un espace que l'on rendra adhésif.
Remarques : à Marseille, « péguer » évoque l'adhérence et ce qu'une telle qualité peut avoir de déplaisant. La substance généralement employée pour produire *Space Pégant* est de l'eau sucrée pulvérisée[338]. Dans sa version idéale, *Space Pégant* recouvre les dessous de table et les claviers d'ordinateurs. Il doit être entretenu pendant toute la durée de sa réalisation, entretien qui consiste à ré-asperger de solution pégante l'espace empégué dès que celui-ci devient sec (et perd son pouvoir adhésif). *Space Pégant* doit rester un élément d'ambiance qui vient en option sur le cours ordinaire des choses. C'est une sensation prégnante, insistante qui trouve sa place tant bien que mal. Idéalement, les spectateurs ne doivent pas rattacher *Space Pégant* à l'art, d'une quelconque façon.
Contre-parentés : un prétexte formel, une œuvre d'art exposée pour elle-même dans un lieu vide ou spécialement préparé pour la recevoir.
Jérôme Guigue 2001-2003 »

IKHÉA©SERVICE N°...
« **Réductions**
Mode d'emploi : c'est la diminution physique du travail d'autres artistes.
Remarques : on pourra choisir de réduire la taille, le poids, la hauteur ou encore la durée de la ou des œuvres sélectionnées. Chaque « campagne de réductions » constituera un travail autonome, et sera autant que possible une réponse strictement adaptée au contexte général de sa mise en œuvre. On prêtera néanmoins attention à quelques constantes :
– le taux de réduction sera exprimé en pourcentages,
– les réductions se feront avec l'accord des artistes ou du propriétaire d'un objet (il ne s'agira pas d'interventions sauvages)[339],
– l'œuvre réduite aura été montrée au moins une fois dans sa forme initiale, non réduite,
– les restes issus des réductions ne seront pas recyclables, tout ce qui « tombera d'une réduction » sera systématiquement détruit,
– les réductions pourront être progressives, mais un objet ne subira pas plusieurs types de réductions.
Jérôme Guigue 2001-2003 »[340]

---

moment où un très grand nombre d'expériences IKHÉA a été, par mes soins, intégralement mué en notations, ou encore rematérialisé sous la forme d'instructions destinées à être mises en pratique, ce que j'appelle des « services ») car Jérôme GUIGUE et moi n'étions d'accord sur rien, en dehors du fait d'être tous deux convaincus qu'objets d'art, lieux d'exposition et spectateurs « méritaient quelques gnons ». En 2004, alors que nous ne réussissions pas à renouer, je choisis, pour finir, d'ôter *Space Pégant* et *Réductions* de mon manuel *68 pages de passages à l'acte !* (éditions Zédélé, Brest, 2004). Je tournais même Jérôme Guigue contre lui-même en écrivant, en quatrième de couverture de l'ouvrage que *68 pages de passages à l'acte !* avait été réduit de 3,59%, pourcentage obtenu en retirant les 2125 caractères qui avaient servi à rédiger *Space Pégant* et *Réductions* dans ce manuel. La vie est un long fleuve tranquille.

338 Dosage : un à deux kilos de sucre au moins par litre d'eau. Application : empéguer méthodiquement l'espace choisi (sol, murs, objets comme sièges, tables etc.) à raison d'un litre de *solution pégante* pour dix à quinze mètres carrés.

339 On pourra s'étonner de cette remarque qui demande une précision : pour Guigue, la « beauté de la chose » résidait principalement dans le fait que les artistes consentent à être sabotés.

340 Lorsque j'avais présenté *Space Pégant* et *Réductions* dans le cadre du séminaire mis en place par Yann TOMA dans le cadre de l'UFR04, à Paris 1, fin janvier 2013, ce dernier avait demandé aux personnes présentes de qualifier ce à quoi elles étaient mises en présence au travers de chaque présentation par trois mots clé. Bien qu'en possédant un assez grand nombre, j'avais choisi de ne pas présenter d'images d'activation des deux projets de Jérôme GUIGUE. Préférant largement me fier à l'imagination des personnes constituant mon auditoire ce jour-là. Voici les mots qui me furent envoyés, quelques jours après mon passage : « violence, corrosion, intellectualité, système alternatif de pensée, Hardcore sympa, entre potes, sans images, mouvement, dégradation,

Relativement à ce que j'avais pu développer auparavant, il y avait là, dans cette approche et dans ces deux projets, quelque chose de foncièrement hostile, tant à l'endroit du spectateur (malmené par cet espace affectueux cauchemardesque intitulé *Space Pégant*[341]) qu'à celui de la figure de l'artiste, rendue sinistrement dérisoire et fragile au travers des *Réductions* ; le créateur en étant réduit pour finir (sans faire de jeux de mots !) à laisser ses œuvres se faire irréversiblement écloper de façon indigne. En conséquence, ces deux projets auraient pu figurer au tout début de cette partie, intitulée *Éloge de l'ombre*, car ils incarnent à ravir ce que j'entends par « ombre » et représentent d'une certaine façon un geste que j'ai reproduit des dizaines de fois par la suite, sous des formes extrêmement variées, au travers de ce que j'appelle des (ou mes) « passages à l'acte ». *Réductions*, d'autre part, a fait l'objet de plusieurs remaniements[342].

Résumons : les prouesses humaines sont souvent si désolantes que l'on serait presque en droit de penser que la pratique de l'art, plutôt que d'aider l'humanité à se construire, devrait peut-être l'aider à disparaître une bonne fois.

L'avenir sera guerrier...
...en plus d'être sans pitié pour les projets à prétentions révolutionnaires !
Mais quoi, l'ombre, ce ne serait donc que cela ? Le déploiement d'une énergie hostile tournée contre « ladite-bonne-pensée », un coup de matraque assené sur la nuque de quelques fondamentaux jugés par le plus grand nombre comme étant strictement intouchables ?
Et ainsi, au-delà, serait-ce seulement de la misanthropie ?

Comment cela pourrait-il être insuffisant ? Pour nous assurer du fait que ce le soit, observons dès à présent combien nous apportent, en terme de richesse intérieure, toutes les situations où nous échappons à ce qui semblait aller de soi et prétendait avoir des chances de nous contenter. Le déploiement de cette énergie hostile, dans le contexte de l'art, est, à tout le moins, un accès direct au Déboulonnage du Grand Tout. Et bien davantage : un accès direct à ce qui, dans l'individu, est et restera irrésolu, un accès direct à ce qui fait de l'individu un être improbable, et pourtant si capable de pertinence[343].

---

insoutenable, casse de l'œuvre, impossible, intenable irrésolu, relation humaine, le sens des mots, "pour une communication-non-violente", parasitage, irrévérence, mauvaise blague, œuvre, service, nocivité, performance, engagement, onirisme, coexistence, absence, absurde, destruction, espièglerie, dérision, attrait pour la violence, désir de reproduction, rigolo, rebelle conceptuel, contradictoire, base solide ». Voici les mots que je garderais : système alternatif de pensée, relation humaine, nocivité, engagement. Les mots, les mots, j'y reviens encore une fois : c'est grâce à ceux-ci que toutes ces expériences se préservent.

[341] On racontait qu'un *Space Pégant* réalisé à Marseille avait rendu un visiteur tellement hystérique qu'il avait fini par se rouler dedans en vociférant des insanités. Ailleurs, une jeune femme avait agi de même, elle s'était littéralement roulée dedans, pour des raisons vraisemblablement plus difficiles à exposer dans ce mémoire. On notera que « l'espace affectueux » laissait derrière lui des dégâts monstrueux parfois impossibles à réparer : des murs aux couleurs claires maculés de traces quasiment indélébiles, des objets de toutes sortes rendus poisseux à un point tel que songer à les remettre dans leur état initial était devenu impensable. À deux reprises, il avait fallu décrasser les sols en louant de grosses machines de nettoyage. À chaque fois qu'un *Space Pégant* s'achevait, c'était à qui fuyait le plus vite pour tenter d'échapper à ce genre de corvées qui étaient parfois tellement massives qu'elles s'étalaient sur plusieurs jours.

[342] Dont j'ai eu seul l'inspiration. Voir les services intitulés *Empirer* (N°28, dans *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. page 94), *Délayer* (N°28 variante, op. cit. page 95) ou encore *Le tuning du collectionneur* (N°44, op. cit. page 124) qui s'en inspirent de façon lointaine, chacun à sa manière.

[343] Toujours Carl SCHMITT (*Théorie du partisan*, op. cit. page 291) : « On peut disparaître dans l'ombre, mais transformer l'ombre en un espace stratégique d'où partiront les attaques qui détruiront le lieu où jusqu'ici l'*imperium* s'est manifesté, qui démantèleront la vaste scène de la vie publique officielle, voilà ce qu'une intelligence technocratique ne saurait organiser. » Pour bien peser la chose depuis le point de vue qui est le

L'éloge de l'ombre est l'éloge de ce qui est foncièrement différent et qui a le don de nous inquiéter en premier lieu. L'éloge de ce qui advient là où on ne l'attend pas.

L'ombre, dans le sens que je lui accorde, et en la rattachant à la pratique de l'art, ce n'est pas le Mal. Ce n'est pas non plus l'absence de lumière, ou de soleil. L'ombre – et ceci pourrait certainement tenir lieu de conclusion à tout ce que j'ai pu avancer, parfois de façon un peu trop intuitive dans ce mémoire – c'est une manière extrêmement singulière de participer, « d'en être », vigoureusement, tout en s'accordant le pouvoir d'être souverainement dégagé. L'ombre est une résolution. La volonté de s'investir dans un écart : celui qui, supposons-nous, se doit d'exister entre ce que le monde dans lequel nous vivons nous demande et ce que nous souhaitons lui donner. Un écart à la fois gigantesque, stimulant et inquiétant. Cet écart est un temps futur[344].

Pour l'artiste, impossible d'acquérir la maîtrise de cette ombre sans en passer par quelques phases douloureuses dont seules les personnes à qui il s'adresse seront en droit de se plaindre, eu égard à cette stupéfiante bizarrerie : l'interminable masochisme du récepteur constitue pour « l'artiste hostile » un allié sans égal !

« Vous entendez ? Ils demandent un rappel. Nous le savons tous, il ne faudrait pas faire de rappels. Mais quand le public redemande des baffes, chienne de vie, comment ne pas tendre l'autre joue ? »[345]

---

nôtre, nous pourrions substituer « intelligence technocratique » par « intelligence institutionnelle ». Surprise, surprise, quand tu nous coinces : « Mais Msieu', en nous rendant à cette expo, on nous avait dit qu'on s'en mettrait plein les mirettes ! Or au final, c'est que des brimades et des coups de fouet ! » C'est cela même, mon petit, la logique de l'ombre. C'est seulement à ses dépens qu'il est possible d'en faire une première fois connaissance. En en devenant la proie !

[344] « OMBRE : Signe, figure d'une chose à venir ; en ce sens il ne se dit que de l'ancienne loi par rapport à la nouvelle. Les cérémonies et le sacrifice du vieux Testament n'étaient que les ombres des mystères et des vérités du nouveau. Quand sera le voile arraché Qui sur tout l'univers jette une nuit si sombre ? Dieu d'Israël, dissipe enfin cette ombre ; Jusqu'à quand seras-tu caché ? RAC. *Esth*. II, 9. » (Littré) On voit avec quelle peine je m'extirpe d'une logique avant-gardiste. L'avant-garde, encore et encore, tandis que je ne rêve que de « mettre à jour » les modalités de ma pratique.

[345] Dernière phrase (ou presque) du « shokumentary » (« documentaire fait pour choquer ») *Mondo Cane 2*, de Gualtiero JACOPETTI et Franco PROSPERI (Italie, 1963). Une image du premier *Mondo Cane* est reproduite dans le cahier d'illustrations de ce mémoire.

CONCLUSION GÉNÉRALE
Swift Ferox

Cette recherche n'en est qu'à son début

La figure de l'artiste est si mouvante qu'elle semblerait glisser entre les doigts dès qu'on tente de la tenir, ne serait-ce qu'un instant.

D'autre part, tenter de démêler les multiples questionnements relatifs à ce que pourrait être une pratique de l'art éloignée des attentes instinctives que nous pouvons en avoir s'avère particulièrement ardu (il faudrait des centaines d'années, me semble-t-il, pour mouvoir ne serait-ce qu'une pierre de l'immense édifice qu'on appelle Art[346]). Enfin, traiter de la pratique élitiste de l'art me semble presque impossible en peu de pages[347]. Il y avait donc bien trop à exprimer sur chacun des points soulevés dans ce mémoire. Ce que je pourrais en dire, et que je n'ai peut-être pas assez exposé ici de façon claire, c'est qu'il est né d'un sentiment d'usure que je ressens à chaque fois que j'imagine quelqu'un pratiquer l'art : à savoir à peu près toujours de la même façon, et dans l'incapacité de surmonter durablement ce qui serait de l'ordre de modifications de détails. À l'endroit de la diffusion de l'art, c'est exactement la même chose, tout se répète, et il s'avère que nous sommes au fond presque incapables de faire évoluer un tant soi peu ces attentes[348].

Avec ce texte, je souhaiterais laisser penser que nous devons nous refuser à laisser les choses en l'état où elles sont. Nous pourrions les faire empirer[349], par exemple, afin de tenter de les rendre plus significatives. « Aujourd'hui, nous devons franchir une nouvelle étape et enrichir notre PIRE. », ainsi pourrions-nous investir « l'écart » dont je tentais d'esquisser les contours. Mon objectif en écrivant ce mémoire était donc avant tout celui-ci : dresser une perspective dans laquelle la pratique de l'art ne serait pas aussi attendue qu'elle l'est ordinairement, une perspective dans laquelle au lieu de tomber bêtement sous le sens, elle prendrait un tour inopiné et surtout violent, agressif à l'égard de ce que nous prétendons généralement attendre de l'art. Pas de réconfort !

L'ombre de l'ombre, « Lâcher l'agora pour l'ombre »

C'est seulement à présent, maintenant que j'en suis venu « à bout de mon sujet », qu'il m'apparaît que ce que je supposais être « un sujet en or » n'était là que pour en occulter un autre, bien plus important, quoique nettement moins rutilant. En d'autres termes que mon

---

[346] Cette « belle saloperie » à laquelle nous tenons tant, à notre manière.

[347] Comment façonner en si peu de mots une artillerie lourde qui seule permettrait de renouveler une infime partie de ce que nous nommons éthique ?, l'éthique, sa remise en question, j'y reviens une dernière fois, sans aucun doute la cible ou plutôt l'angle mort partout présent dans ce mémoire !

[348] Il me faut ici évoquer brièvement l'activation d'un de mes services intitulé *Conférences à contre-courant* (N°52, *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. pp. 134-137) dans le cadre de La Nuit des Musées, à Paris, en 2009. L'action se déroulait au Grand Palais et j'avais été amené à conduire un groupe de visiteurs (une bonne vingtaine) dans les espaces créés pour *La Triennale* ou *Force de l'art 02*. L'environnement, bien qu'assez soigné, était toutefois outrageusement conventionnel, dans sa façon de présenter l'art, un objet après l'autre, une image après l'autre. On était encore plongé la tête la première dans un « display » d'œuvres d'art présentées de façon plus ou moins heureuse, le tout semblait mué par la volonté de nous faire croire que tout cela n'était pas aussi insignifiant qu'on aurait spontanément tendance à le penser. À mon groupe, je posais la question suivante : « Franchement, ne souhaiteriez-vous pas un jour recevoir quelque chose de l'art qui ne passe pas par l'exposition, comme c'est ici le cas ? ». J'ai senti les personnes présentes très réceptives à cette idée : un peu comme si nous souffrions tous de cette « façon de faire » rigidifiée sans jamais oser la remettre en question, parce que de toutes façons, « ça se fait comme cela ». « Cela », ou encore « ça se fait comme cela », c'est ce que j'ai pu appeler ailleurs « une interminable nuit des morts-vivants ».

[349] Un de mes services s'intitule *Empirer* (N°28, voir *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit., page 94) : « *Empirer*, soit refaire ou poursuivre, en *très très moins bien*. »

sujet était moins la désacralisation de la figure de l'artiste qu'une tentative de réétudier la pratique de l'art, dans un sens très élargi, en l'éloignant d'artificielles contraintes[350].

Comme s'il fallait pourrir pour *faire plus que se contenter de rester égal à soi-même* (c'est exactement là où en est l'artiste, justement) : choisir de pourrir pour s'extraire d'usages devenus de très vilaines habitudes.

« Un chœur célèbre de l'*Antigone* exalte l'inventivité de l'homme, navigateur, laboureur, dompteur, chasseur, mais sommé d'insérer dans ce savoir technique les lois de la terre et la justice des dieux, faute de quoi il sera *apolis*, c'est-à-dire hors la cité – la cité étant elle-même le fait social par excellence, par-delà toute participation à la production. »[351] Quelles formes prendra l'art de cet homme « apolis », « hors la cité », l'art de cet homme de la déliaison, de cet asocial qui transformera l'expression « Lâcher la proie pour l'ombre »[352] en « Lâcher l'agora pour l'ombre » ?

Quelques propositions désobligeantes, Swift Ferox[353]
Venons-en maintenant, – il est grand temps ! – à des choses encore plus sérieuses.
Puisque l'artiste ne semblerait pas souhaiter de son plein gré « entrer en veuvage », et qu'il paraîtrait plus que jamais tenté (subjugué) par les atours que lui présente la « Muse Agoraphage » (c'est la même histoire d'amour qui lie le toxicomane à sa dose), donnons-nous pour finir des libertés, et imaginons quelques adorables petites brimades que les artistes pourraient avoir à subir bientôt.
Nos vues sont aussi claires que l'alcool à brûler ou l'acide et ont déjà largement été évoquées dès l'introduction à ce mémoire, lorsqu'il était question du film *Rampage* : puisqu'il y a trop d'artistes et que la production d'œuvres est si massive qu'elle en est devenue absolument écœurante, il est aujourd'hui plus que jamais loisible d'interrompre cette production, en attentant directement à la chaîne de montage.
Seuls les artistes qui ne se seront pas fait connaître échapperont éventuellement à ces brimades, on comprend dès lors l'intérêt qu'ils auraient à œuvrer de façon furtive, loin de l'approbation générale, dans un « Éden sous terre ».

Pour arriver à cette fin, la baisse de la production, plusieurs scénarios sévères pourraient être imaginés[354] :

Aux artistes ayant une famille à charge serait exigé (par décret du Premier Ministre) de ne subvenir aux besoins de celle-ci qu'au travers de la production d'œuvres d'art. Ces artistes seraient en permanence sous haute surveillance. On les contraindrait, deux fois par an, à présenter leurs pièces comptables grâce auxquelles seulement (on ne les croira bien sûr pas

---

[350] Sans céder au mythe moderniste-crétin du « changement de paradigme », il mérite le fouet !
[351] Extrait de « Grèce Antique – Une civilisation de la parole politique », article de Pierre VIDAL-NAQUET dans l'Encyclopédie Universalis 2012.
[352] « Cette expression fut rendue célèbre par Jean de La Fontaine. Dans sa fable, un chien se fait surprendre par l'ombre de sa proie, lâchant la vraie proie, il courut vers ce reflet qu'il croyait réel. Au final il a tout perdu, il n'obtint ni l'ombre ni le corps ! » (d'après un *Dictionnaire des expressions en ligne*)
[353] « Ferox », en hommage à *Cannibal Ferox*, d'Umberto LENZI, film italien sorti en France en juin 1982. « Swift Ferox », l'étrange combinaison a donné lieu à une illustration qu'on trouvera dans ce mémoire, dans le cahier consacré à celles-ci.
[354] En m'amusant à les écrire, je pense au film *Equilibrium* (de Kurt WIMMER, USA, 2002) dans lequel le réalisateur nous présente, dans les années 2070, une société répressive au point de prohiber les œuvres d'art, – parce que celles-ci favoriseraient la génération d'émotions et de sentiments (la scène mémorable où l'on verra la *Joconde* se faire détruire), – *1984* de Georges ORWELL n'est pas loin !

sur parole) on pourra scientifiquement avérer que ceux-ci subsistent exclusivement grâce à la pratique de leur art, diffusée sous la forme d'objets d'art de préférence onéreux.

Pour réduire considérablement le nombre d'artistes en activité, on interdirait formellement à ceux-ci de recourir à des pratiques classifiées ou potentiellement classifiables. Ainsi, chaque artiste surpris en train de faire de la peinture, de la sculpture, du dessin, de la performance, de la vidéo etc. serait immédiatement mis au cachot pour un temps indéterminé.

Quand on réaliserait que deux artistes font peu ou prou le même travail (ce dernier serait évalué, ausculté de façon très rigoureuse, par des experts), on en supprimerait un des deux, de façon définitive.

Pour réduire considérablement le nombre d'artistes en activité, on décréterait qu'il serait au plus vite nécessaire (sans évoquer le moins du monde les questions pourtant ardentes de la parité) qu'il y ait trois fois moins d'artistes homme que d'artistes femme, partant du principe que c'est toujours un peu plus facile d'être artiste quand on est un homme (mais cet état de fait a bien sûr beaucoup évolué ces dernières années et peut-être que cette idée ne serait très bientôt plus recevable). Tous les artistes homme excédant le nombre requis (nombre de femmes divisé par trois, pour trier ces hommes, on procèderait par ordre alphabétique) seraient mis au cachot pour un temps indéterminé[355].

Pour réduire fortement le nombre d'œuvres en circulation partout dans le monde, on imposerait aux artistes de s'en tenir toute leur vie à une production limitée à une série unique, et de surcroît immédiatement reconnaissable[356]. Un artiste serait mis au cachot pour un temps indéterminé dès lors qu'il tenterait d'emprunter un chemin de traverse en abandonnant ses modalités de production, c'est-à-dire dès lors qu'il tenterait de diversifier la nature de sa production de façon indéniable.

Pour réduire fortement le nombre d'œuvres en circulation partout dans le monde, on imposerait des « règles de l'art » (je parodie Bourdieu) tellement compliquées (mais obligatoires, la pratique de l'art aurait été mise sous la haute surveillance, une fois encore, d'experts !, d'innombrables modes d'emploi obscurs seraient envoyés continûment aux créateurs de tout poil par voie recommandée avec accusé de réception) qu'un artiste dès lors ne saurait plus comment s'y prendre et ferait sombrer son art dans d'interminables cafouillages. Au bout de deux ou trois ans marqués par le désarroi, la colère, le désespoir, plus rien ne sortirait des ateliers.

---

[355] Par cachot, on comprendra « moment d'interruption », quand bien même cette interruption prendrait un tour définitif. Entre les années 1960 et 1980, l'art dans ses formes les plus avancées et engagées a vu fleurir quelques belles tentatives (sérieuses) d'interruption de l'activité artistique, souvent proposées par des artistes ne sentant plus, à un moment précis de leur carrière, la nécessité de pousser plus loin une œuvre personnelle. Je pense en particulier à la posture de Gustav METZGER, alors qu'il se proposait d'abandonner l'art pour un certain temps (les « years without art » ou « années sans art »), mais aussi à nombre d'artistes qui, en France, dans les années succédant immédiatement aux événements de Mai 68, avaient choisi, à tort ou à raison, comme le peintre Pierre BURAGLIO, de quitter la pratique quotidienne de l'art pour aller travailler en usine. Le problème, c'est qu'on ne sait jamais vraiment au final ce que de telles ruptures ont pu leur apporter. Le livre qui semblerait apporter le plus d'informations précises à ce sujet est, pour beaucoup, *L'établi*, du sociologue Robert LINHART (éditions de Minuit, Paris, 1978, pour la première édition), narrant l'expérience qu'il eut en intégrant pour un temps l'Usine Citroën de Choisy.

[356] Andy WARHOL avait dit que « tous les tableaux devraient être de la même taille et de la même couleur de sorte qu'ils seraient interchangeables et que personne n'aurait le sentiment d'en avoir un bon ou un mauvais ». L'uniformité pourrait être poussée jusqu'à ces extrémités.

Pour réduire considérablement le nombre d'œuvres stockées partout dans le monde, on inviterait les dépositaires, propriétaires ou responsables de ces stocks, non pas à les transformer en brasiers pour illuminer la fête de la Saint-Jean (ce qui reviendrait sans aucun doute à mettre en forme, de façon par trop littérale et festive, ce que Freud après Caillois a appelé le « sacré de transgression ») mais à les refiler, contre un tout petit peu d'argent, à des chineurs de matériaux totalement insensibles à l'art[357] et obnubilés par la recherche de certaines matières premières, métaux, conducteurs, pièces de bois d'un certain type, etc.

Pour réduire considérablement le nombre d'artistes en activité, l'État déciderait subitement de taxer la profession à 75%. En parallèle, celui-ci ferait en sorte que les artistes, par des voies détournées (mais convaincantes), soient contraints de livrer la plus grande partie des 25% restants à d'improbables intermédiaires apparus sur le tard et représentant des caisses de retraite lointaines prétendant s'étonner de ne pas avoir perçu tout ce qu'ils leur devaient.

Nous pourrions passer comme cela en revue un très grand nombre d'idées[358].
La meilleure résiderait certainement dans le fait que ce soit l'artiste lui-même qui prenne goût à sa disparition et libère ainsi le monde d'un poids superflu.

Choisissant de se consacrer à bien d'autres choses,

écrire un mémoire, par exemple !

---

[357] C'est ainsi que j'ai, en 2002, liquidé un stock d'objets d'art assez considérable.

[358] J'en propose quelques unes de plus sous la forme de services dans *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit., par ex. pp. 96-97 (*Chevaux de Troie*, N°29) ou encore pp. 142-143 (*C'est bien assez que d'être*, N°58). Relativement au projet de faire massivement participer les collectionneurs pour ce qui est d'occire les œuvres, voir dans le même livre, par ex. p. 124 (*Le tuning du collectionneur*, N°44, je citais ce service une première fois quelques pages plus haut, lorsqu'il était question des *Réductions*). Jonathan Swift veille à l'exécution de ce final ! Comme lui, pour mettre un terme à ce mémoire, j'aimerais écrire que je suis prêt « à accueillir [d'autres] solutions proposées par tout bon esprit, si elles s'avèrent […] innocentes, bon marché, faciles et efficaces » (SWIFT, Jonathan, *Modeste proposition et autres textes*, Traduit de l'anglais par Émile Pons, éditions Gallimard 1965, Paris (Bibliothèque de la Pléiade), 2012 pour l'édition de poche à laquelle je me fie ici, page 34).

GLOSSAIRE[359]

ARTISTE (FIGURE DE L')
Le « comment nous percevons la figure de l'artiste » se doit à tout prix d'évoluer. Au lieu d'accuser qui que ce soit, l'artiste devrait commencer par interroger la figure qu'il incarne, en s'aidant de son expérience, singulière, et souvent digne d'intérêt. Mettre en question la figure de l'artiste est ce qui a motivé l'écriture de ce mémoire. L'Artiste (avec un grand A) doit tomber.
C'EST COMME ce que nombre d'observateurs nommeraient « se tirer une balle dans le pied » tandis qu'il en va, à mon sens, tout à l'encontre, de l'expression d'un geste hautement profitable, mais aussi et sans nul doute indispensable.

« CAPTIVATION » (LA) (d'après GELL, Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique* (1998), Traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie & Olivier Renaut, Les presses du réel, coll. « Fabula », Dijon, 2009)
Par « captivation », Alfred Gell décrit une « situation de blocage psychique » en partie occasionnée par le fait que le récepteur d'une œuvre n'ait pas été mis en relation directe avec le procès de fabrication de celle-ci. Ce « manque » a pour conséquence de conférer à l'œuvre un « quelque chose de magique » interdisant à son récepteur d'entreprendre un quelconque effort d'analyse à son endroit. Lorsqu'il songe à l'artiste, je soupçonne le commun des mortels de connaître exactement la même « situation de blocage psychique ».
C'EST COMME s'enorgueillir d'avoir perdu un sens avant d'être arrivé au bout de ses efforts.

« COMMETTRE DE L'ART »
« Commettre de l'art » caractérise des façons hostiles d'aborder la pratique de l'art, – à « faire » (de l'art), se substitue un « commettre ». Les coups bas et autres enfreintes commises au nom de l'art sont typiques de l'approche « Commettre de l'art » qui se revendique (au mieux) de la dissidence, (au pire) de la déviance. « Commettre de l'art » respecte certaines règles et s'oppose en cela au chaos ou encore à l'idée spontanée qu'on se fait du désordre.
C'EST COMME faire ses griffes sur des meubles de choix, tout en n'ayant rien d'un animal.

« DISCRÉTION VOLONTAIRE » (LA) (par opposition au **« QUART D'HEURE DE CÉLÉBRITE MONDIALE » (LE)** d'Andy WARHOL)
Par « discrétion volontaire », j'entends caractériser une présence au monde qui ne se suffit pas de la célébrité, ou, pour tenter de l'exprimer de façon plus exacte, qui fait en sorte, résolument, de ne pas lui être d'une quelconque façon assujettie.
C'EST COMME un « désir de réel » clairement manifesté.

« [DYS] » (LE)
Le « [dys] » est accès direct à ce qui, dans l'individu, est et restera irrésolu, un accès direct à ce qui fait de l'individu un être improbable, et pourtant si capable de pertinence. C'est la prise de conscience qu'en tout et partout existe un écart (un irréconciliable) dans lequel il est possible voire, selon moi, souhaitable de s'investir. « Il y a du jeu » : c'est exactement cela qui motive le « [dys] ».
C'EST COMME réussir à tirer parti de ce qui semblait devoir fatalement se mettre en travers de la route.

[359] Par ordre alphabétique. Entre guillemets figurent les expressions inventées ou récupérées.

« GENRE PAR TROP DÉPOUILLÉ DE L'ÉCOLE SAUVAGE » (LE) (d'après DE QUINCEY, Thomas, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* (1827), éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », trad. Pierre Leyris (1963), Paris, 1995)
C'est l'approche qui blesse, l'approche rude. C'est le passage à l'acte. Bien que récupérant l'expression de De Quincey, je déforme le sens qu'il lui accorde dans *De l'assassinat comme un des Beaux-arts*.
C'EST COMME « c'est comme », auquel on aurait donné l'existence à coups de hache !

« HOMME DES FOULES » (L') (d'après POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Traduction de Charles Baudelaire (1856-1865), Édition établie et annotée par Y.-G. Le Dantec, *Bibliothèque de La Pléiade*, Éditions Gallimard, Paris, 1951) et **« HOMME DU POSSIBLE » (L')** (ou **« HOMME DOUÉ DU SENS DU POSSIBLE » (L')**, d'après MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités* (2 vol.), Traduit de l'allemand par Philippe Jacottet, Éditions du Seuil (Poche), Paris, 1956 pour la traduction française et 2004 pour la réimpression)
La figure de l'artiste me semble être particulièrement bien caractérisée par ces deux images héritées de la littérature : elle est un combiné savant de besoin de foule (ou « Agoraphagie ») et de besoin de faire advenir ce qui n'est pas encore là. En d'autres termes, l'artiste est à la fois « homme des foules » et « homme du possible ».
C'EST COMME un couple ne sachant pas bien tirer parti de spécificités complémentaires.

« MUSE AGORAPHAGE » (LA) (ou **« AGORAPHAGIE » (L')**, voir **« HOMME DES FOULES » (L')**)
La « Muse vénale » décrite par Charles Baudelaire n'est pas pour l'artiste (le poète) l'unique menace susceptible de dévaster ses Idéaux et de susciter en lui des tentations. L'artiste est tenaillé par une immense faim pour la foule. Il lui faut manger de la foule en permanence. Perdre le contact d'avec la foule a fréquemment pour conséquence de le plonger dans d'épouvantables incertitudes. Tenter de gagner la foule fera commettre à l'artiste de très nombreux écarts de conduite. À tous âges, l'artiste subit l'influence persistante d'une « Muse Agoraphage ». Faut-il en déduire que l'artiste n'est rien, ou presque, hormis sa volonté de reconnaissance ?
C'EST COMME une façon d'accueillir ce que l'artiste porte en lui d'authentiquement vulnérable.

« NÉGARECONNAISSANCE » (LA)
Ce que j'intitule « négareconnaissance » renvoie à des formes de reconnaissances non soumises au régime de l'Industrie Culturelle, régime que le « quart d'heure de célébrité mondiale » warholien semblerait particulièrement bien décrire. Au bas mot, la « négareconnaissance » est une reconnaissance excédée par la reconnaissance telle qu'on la voit apparaître dans les médias de masse. La « négareconnaissance » est typique des scènes alternatives extrêmes qui sont motivées par le projet de tenter d'instaurer de nouvelles formes de visibilité, associées à d'autres règles, à d'autres façons de se distinguer et de se faire valoir.
C'EST COMME choisir de s'installer à l'ombre en s'étant préalablement équipé de quelques arguments de choc.

« OMBRE » (L')
Par « ombre », j'entends tout ce qui peut ébranler un rapport à la visibilité qui semble aller de soi mais qui limite grandement l'esprit d'invention. L' « ombre », c'est la ruse.

C'EST COMME mettre la main sur une source d'une extrême vitalité là où tout semblait indiquer qu'on se casserait le nez.

« PRATIQUE ÉLITISTE DE L'ART » (LA) (par opposition à **INDUSTRIE CULTURELLE (L')**)
L'Industrie Culturelle n'est ni le Diable personnifié ni un Léviathan hobbesien. C'est un lot de conventions obtenues à l'usure, un consensus, à savoir de multiples formes d'agréments qui permettent à un très grand nombre de personnes d'œuvrer de concert dans le champ aujourd'hui devenu illimité de la culture. Or cette industrie a contracté une fâcheuse habitude : elle impose à l'artiste de devoir apparaître, continuellement. Pour déjouer, – modestement, durablement –, cette obligation, je propose la notion de « pratique élitiste de l'art » qui revient à s'accorder la liberté d'œuvrer uniquement pour quelques uns et non pour tous, cette optique pouvant tenir lieu de principe. Totalement étrangère à l'élitisme financier, qui est assurément cruel, la « pratique élitiste de l'art » pourrait être, pour l'artiste, une façon de se réapproprier une marge de manœuvre autrement plus grande que celle que lui alloue généralement l'Industrie Culturelle. La « pratique élitiste de l'art » relève d'une logique pouvant permettre à chaque producteur de problématiser de façon plus conséquente le choix des personnes à qui il souhaite s'adresser. La « pratique élitiste de l'art » n'est pas une contre-culture. Elle est la clé de voûte du « tournant hostile ».
C'EST COMME le recouvrement d'une certaine forme de contrôle.

« QUANT-À-SOI HOSTILE » (LE) (par opposition à **PARTICIPATION (LA)**)
L'artiste semblerait de prime abord foncièrement étranger à la notion de quant-à-soi : c'est celui qui « en est », par principe, et qui participe, coûte que coûte, celui qui, en de très nombreux cas, fusionne avec les normes que lui propose l'Industrie Culturelle. Caractéristique du « tournant hostile », le « quant-à-soi hostile » revient à un détachement qui amène l'artiste à agir en irrégulier, quand bien même, rejetant la posture avant-gardiste, il ne s'imagine pas incarner un combattant. L'artiste adoptant cette posture n'attend plus rien de qui que ce soit. Il « fait son Cravan », il renonce à l'empathie et se tient à distance.
C'EST COMME augmenter ses chances de déserter l'Envie, tout en ne pouvant faire l'économie d'avoir à en passer par le traitement de cette question – « Et pourquoi diable voudrions-nous vivre dans la "nouvelle barbarie" ? ».

« RR » (ou **« LE RISQUE ET LA RENTE »**)
D'une part l'artiste doit innover, il doit prendre des risques et chercher à se singulariser (c'est au fond ce que la société aurait tendance à attendre de lui). D'autre part, il lui faut trouver des moyens financiers lui permettant d'assurer sa survie. Il s'ensuit que tout au long de sa carrière, ou même plus largement de son existence, l'artiste, tentera d'établir un équilibre (aussi solide et invariable que faire se peut) entre le « risque » et la « rente », entre un « pouvoir d'invention » et des « moyens de subsistance ». Il est extrêmement rare que cet équilibre soit pleinement réussi, ou durable. J'appelle « RR » l'évocation du rapport de tension qui s'établit, via l'artiste, entre le « risque » et la « rente ».
C'EST COMME faire s'épouser les figures de l'aventurier et du travailleur.

« SHEAP SHOTS » (ou **« COUPS BAS »**, ou **« COUPS PORTÉS EN-DESSOUS DE LA CEINTURE »**)
Plus de vaillance sans bassesse, plus d'héroïsme sans trahison.

C'EST COMME un match de boxe dont il eut été préférable qu'il n'eût jamais lieu.

« TOURNANT HOSTILE »

Par cette appellation, je souhaite caractériser le visage de l'agressivité qui vient. Il m'est par ailleurs impossible de définir ce visage tout à fait. L'hostilité que j'évoque n'est pas belliqueuse : c'est une relation au monde fondée dans le « [dys] » et qui dépasse ou ignore l'opposition. Le « tournant hostile » s'apparenterait à de l'indifférence s'il n'était bourré jusqu'à la gueule d'une énergie immense.

C'EST COMME accepter que le « prochain tournant » puisse nous échapper complètement, tant il s'avèrera furtif, dans son déploiement et ses modalités d'existence.

BIBLIOGRAPHIE

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double* (1938), coll. « Idées » (Poche), éditions Gallimard, Paris, 1964.

[*][360] BIENNALE DE PARIS, *Catalogue de la XVIe Biennale de Paris*, OUVRAGE COLLECTIF, sous la direction de GURITA, Alexandre, éditions de La Biennale de Paris & Paris-Musées, Paris, 2006.

[*] BŒHLKE, Michael, & GERICKE, Henryk, *Too Much Future, Le Punk en république démocratique allemande,* Traduit de l'Allemand par Kelly Fourment, éditions Allia, Paris 2010.

BOLTANSKI, Luc & CHIAPELLO, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, coll. « NRF essais », éditions Gallimard, Paris, 1999.

BORRÀS, Maria Lluïsa, *Arthur Cravan, Une stratégie du scandale*, éditions Jean-Michel Place, Paris, 1996.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, *Genèse et structure du champ littéraire*, coll. « Libre examen », Points essais (Poche), éditions du Seuil, Paris, 1998.

BLUSH, Steven, *American Hardcore*, éditions Camion Blanc, Paris, 2010.

BRETON André, *Œuvres complètes* I, éditions Gallimard, Paris, 1988.

BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert éditeur (1966), Le livre de poche, Paris, 1970.

COMETTI, Jean-Pierre, *Art et facteurs d'art, Ontologies friables*, Presses Universitaires de Rennes, UHB Rennes 2 – Campus de la Harpe, Rennes, 2012.

COMETTI, Jean-Pierre, *L'Art sans qualités*, éditions farrago, Tours, 1999.

COWLES, Fleur, *Dali, La vie d'un grand excentrique*, Traduit de l'anglais par Geneviève Méker, coll. « Mappemonde » (dirigée par Gaston Bonheur), éditions René Julliard, Paris, 1961.

[*] CRAVAN, Arthur, *Maintenant*, *Texte intégral de la revue suivi de poèmes, chronique, fragments et documents*, coll. « Petite Bibliothèque Ombres » (Poche), éditions Ombres, Le Havre, 2010.

DECK, François, *Mutualisation des compétences et des incompétences*, éditions Brouillon général & Deyi Culture Consultants, Shanghai, 2012.

DE DUVE, Thierry, *Faire école (ou la refaire ?)*, Nouvelle édition revue et augmentée, Les Presses du Réel, Dijon, & Collection Mamco, Genève, 2008.

---

360 Un ouvrage ayant servi de base pour une illustration ou figurant d'une façon ou d'une autre dans le cahier d'illustrations est indiqué par un astérisque entouré de deux crochets [*].

DE LASSUS, René, *L'Ennéagramme*, éditions Marabout (Poche), Paris & Alleur (Belgique), 1997.

DE QUINCEY, Thomas, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* (1827), Traduit de l'anglais par Pierre Leyris (1963), coll. « L'imaginaire », éditions Gallimard, Paris, 1995.

[*] FARKAS, Jean-Baptiste, *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, coll. « Noirs », éditions MIX, Paris, 2010.

FARKAS, Jean-Baptiste, « Le cauchemar de Marcel Duchamp », in *Contre-attaques*, *Perspective 2*, OUVRAGE COLLECTIF, sous la direction de ROUILLAN, Jean-Marc, coll. « Collectif », éditions Al Dante, Marseille, 2011, pp. 425-432.

FARKAS, Jean-Baptiste, « Supplément à *Des modes d'emploi et des passages à l'acte* », in *Manière et Protocoles, Journée d'étude #4*, OUVRAGE COLLECTIF, sous la direction de VALLOS, Fabien, éditions MIX (Paris) & EBABX (École d'Enseignement Supérieur d'Art de Bordeaux), Bordeaux, 2012, pp. 31-59.

FARKAS, Jean-Baptiste, MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain, « À propos des énoncés d'art », in Revue « Critique » N°759-760, « À quoi pense l'art contemporain ? », sous la direction de JEANPIERRE, Laurent & de DURING, Élie), éditions de Minuit, Paris, 2010, pp. 719-734.

FARKAS, Jean-Baptiste, « Fondu au noir » (Introduction), in COUDERT, Gwenn, *Black Metal et Art Contemporain*, éditions Camion Noir, Paris, 2012, pp. 19-55.

GAUTHIER, Michel, « Tino Sehgal : la loi du *live* », Revue « Les Cahiers du Mnam (Musée national d'art moderne) », N°101, automne 2007, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2007.

GELL, Alfred, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique* (1998), Traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie & Olivier Renaut, coll. « Fabula », Les presses du réel, Dijon, 2009.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art*, Traduction de Jacques Morizot, éditions Jacqueline Chambon (1990), Hachette Littératures, Paris, 2001.

[*] HEATH, Joseph & POTTER, Andrew, *Révolte consommée, Le mythe de la contre-culture*, Traduit de l'anglais (Canada) par Michel Saint-Germain et Élise de Bellefeuille, coll. « Débats », éditions Naïve, Paris, 2005.

HEBDIGE, Dick, *Sous-culture, Le sens du style* (1979, Methuen & Co. Ltd, USA), traduction de Marc Saint-Upéry, coll. « ZONES », éditions La Découverte, Paris, 2008.

HONNETH, Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Traduit de l'allemand par Pierre Rusch (pour Les Édition du Cerf, Paris, 2000), coll. « Folio essais » (poche), éditions Gallimard, Paris, 2013.

HONNETH, Axel, *La réification, Petit traité de Théorie critique*, Traduit de l'Allemand par Stéphane Haber, coll. « NRF essais », éditions Gallimard, Paris, 2007.

JEUDY, Henri-Pierre (assisté de GALERA, Maria-Claudia), *Le Mythe de la vie d'artiste*, éditions Circé, Paris, 2011.

KIERKEGAARD, Sören, *Traité du désespoir* (1848), Traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau (1949), coll. « tel », éditions Gallimard, Paris, 1990.

KORTH, Niki & DE MONTGOLFIER, Clémence, *The Green Book of The Big Conversation Space*, « Une conversation inefficace avec Jean-Baptiste Farkas », Self-published through Lulu.com, publication financée par la résidence d'artiste de La Synagogue de Delme à Lindre-Basse (France, 57), août 2012 (pour la première publication), pp. 106-121.

KRIS, Ernst & KURZ, Otto, *La Légende de l'artiste* (1934), Traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, éditions Allia, Paris, 2010.

LACARRIÈRE, Jacques, *Les gnostiques,* coll. « Idées » (Poche), éditions Gallimard, Paris, 1973.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1ère édition 1926), coll. « Références », Presses Universitaires de France/Quadrige, Paris 2002.

LEBOVICI, Élisabeth, « Culs et cubes blancs », in Revue « TINA » N°5 (janvier 2010), coll. « There is no alternative Littératures », éditions è®e, Paris, 2010.

LEDOUX, Nicolas P., *GMV Is There Any Ghislain Mollet-Viéville? (Information ou fiction ?)*, Les Presses du Réel, Dijon, 2011.

LEIBOVICI, Franck, *Des documents poétiques*, coll. « Forbidden Beach », éditions Al Dante & Questions théoriques, Marseille, 2007.

LICHTENBERG, Georg Christoph, *Le miroir de l'âme*, Traduit de l'allemand et préfacé par Charles Le Blanc, coll. « Domaine Romantique », éditions José Corti, Paris, 1997.

LIDSKY, Paul, *Les écrivains contre la Commune*, éditions La Découverte, Paris, 2000.

LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley (États-Unis), 1997.

MAFFESOLI, Michel, *Le temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes* (1988), coll. « La petite vermillon », éditions La table ronde, Paris, 2000.

MARCUS, Greil, *Lipstick Traces*, *Une histoire secrète du 20e siècle*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Guillaume Godard, coll. « Folio » (Poche), éditions Gallimard, Paris, 2000.

MARTIN, Frédérick, *Eunolie, Légendes du Black Metal,* éditions MF, Paris, 2007.

MASCI, Francesco, *Superstitions*, éditions Allia, Paris, 2005.

MASCI, Francesco, *Entertainment ! Apologie de la domination*, éditions Allia, Paris, 2011.

MCNEIL, Legs, & MCCAIN, Gillian, *Please Kill Me, L'histoire non censurée du Punk racontée par ses acteurs,* Traduit de l'anglais (États-Unis) par Héloïse Esquié, éditions Allia, Paris, 2006.

METZGER, Gustav, *Damaged nature, auto-destructive art*, Coracle Press, London, 1996.

MOINEAU, Jean-Claude, *L'art dans l'indifférence de l'art*, éditions PPT, Paris, 2001.

MOUTON, Joseph, *Sois artiste, Traité de politique esthétique*, Aubier, Paris, 1994.

MUEHL, Otto, *Sortir du bourbier* (1977), Traduit de l'allemand par Françoise Hirtz, Les presses du réel, Dijon, 2001.

MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités* (2 vol.), Traduit de l'allemand par Philippe Jacottet (1956), éditions du Seuil (Poche), Paris, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres* / Tome 2, *Le crépuscule des idoles ou comment on philosophe au marteau* (1888), Traduit de l'allemand par Henri Albert (traduction révisée par Jean Lacoste), coll. « Bouquins », éditions Robert Laffont, Paris, 1993, pp. 931-1029.

PARTOUCHE, Marc, *La lignée oubliée, Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, coll. « & » (dirigée par Laure Limongi), éditions Al Dante, Romainville (France), 2004.

POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Charles Baudelaire (1856-1865), Édition établie et annotée par Y.-G. Le Dantec, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », éditions Gallimard, Paris, 1951.

RANCIÈRE, Jacques, *Le maître ignorant*, *Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, coll. « Fait et cause » (Poche), Librairie Arthème Fayard (1987)/10/18, Paris, 2004.

RENARD, Jules, *Journal (1887-1910)*, Texte établi par Léon Guichard et Gilbert Sigaux, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », éditions Gallimard, Paris, 1965.

SCHMITT, Carl, *La notion de politique* (1932)*, Théorie du partisan* (1962), Traduit de l'allemand par Marie-Louise Steinhauser, coll. « Champs Classiques », éditions Flammarion, Paris, 1992.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Traduit de l'allemand par A. Burdeau (1966), Presses Universitaires de France/Quadrige, Paris, 2009.

SÉNÈQUE, *Entretiens, Lettres à Lucilius*, édition établie par Paul Veyne, Société d'édition Les belles lettres pour les traductions (1992), coll. « Bouquins », éditions Robert Laffont, Paris, 1993.

[*] STIRNER, Max, « Les faux principes de notre éducation » (1842), Traduit de l'allemand par Marie Guérin, in GUERIN, Daniel, *Ni Dieu ni Maître, Anthologie de l'anarchisme* / Tome 1 (1970), éditions La découverte (Poche), Paris, 1999.

[*] SWIFT, Jonathan, *Modeste proposition et autres textes*, Traduit de l'anglais par Émile Pons (1965), extrait de la coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éditions Gallimard, Paris, 2012.

TANIZAKI, Jun'ichirō, *Éloge de l'ombre* (1933), Traduit du japonais par René Sieffert, éditions Publications Orientalistes de France, Paris, 1977.

TEIPEL, Jurgen, *Dilapide ta jeunesse*, *Un roman-documentaire sur le Punk et la New Wave allemands*, Traduit de l'allemand par Guillaume Ollendorff, éditions Allia, Paris, 2010.

TOMA, Yann, *J'ai vu des armes de destruction massive*[361], éditions Rayons bleus, Bagdad, 2001.

TOMA, Yann, *Les Crimes sur commande*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Gérard Durozoi, éditions Strong Weather, New York, 2006.

TOMA, Yann, *Part de jouissance*, éditions Jannink, Paris, 2007.

WRIGHT, Frank Lloyd, *L'avenir de l'architecture*, *Les origines du post-modernisme 2* (1953), Traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Françoise Bonardi et William Desmond, éditions Denoël Gonthier (Poche), Paris, 1982.

WRIGHT, Stephen, « Quitter » (Conversation avec KOCH, Alexandre, 2008) et « Partir sans laisser de traces » (2009), in *Révérences, Stratégies du retrait comme geste artistique*, OUVRAGE COLLECTIF (sous la responsabilité de PENCENAT, Corine), « Cahiers/Chroniques » N°20, éditions de l'Université de Strasbourg, Strasbourg, 2012.

[361] En langue française.

ANNEXE

1. Mon approche

1.1 - Supplément à *Des modes d'emploi et des passages à l'acte* (2010-2012)
1.2 - Propositions faîtes à la Galerie Emmanuel Perrotin, Paris (2013)

2. Bancs d'école et projets pédagogiques

2.1 - Charte du Collège de la Biennale de Paris (2009)
2.2 - Orientation et Programme de l'Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques (2012)
2.3 - Œuvrer, Désœuvrer, Réœuvrer (2008-2010)
2.4 - Ajouter / Soustraire (2012)

3. À propos des scènes musicales extrêmes

3.1 - Fondu au noir (2011)

1. Mon approche[362]

1.1 Supplément à *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*[363]

Jean-Baptiste Farkas

QUELQUES PHRASES DITES DURANT MON INTERVENTION

Je considère que :

L'objet d'art nous encombre, il est devenu superflu.

Le présent nous demande de donner toute son importance à l'action de soustraire.

La conception que l'on se fait de l'auteur est une illusion, un raccourci commode qu'il est à présent indispensable de revisiter.
— Il n'y a plus un auteur unique pour une œuvre unique mais une multiplicité d'auteurs pour plusieurs réalisations potentielles de chaque œuvre.

L'exposition est un idéal dépassé qui doit faire place à d'autres modalités d'action telles que la manœuvre ou l'opération.
— Opérer caractérise une pratique de l'art qui relègue l'art à l'arrière-plan pour tenter de conquérir le terrain de la réalité quotidienne.

Au travers de deux identités, IKHÉA©SERVICES et Glitch, je diffuse des services.
Par « service », j'entends des instructions[364] qui attendent d'être mises en pratique :

N°05[365]

---

[362] Les documents qui vont suivre me semblent avoir tout intérêt à figurer dans ces pages car ils apportent des précisions essentielles sur certains des points que je n'ai pu aborder que de façon sommaire dans le corps du mémoire, faute de place.

[363] « À l'issue de cette présentation, y aurait-il une question à poser à Jean-Baptiste qui ne pourrait souffrir aucun délai ? » En réécoutant l'enregistrement de cette journée d'étude effectuée à l'École d'Enseignement Supérieur d'Art de Bordeaux, j'ai imaginé qu'il serait plus judicieux de fournir, à la place d'une retranscription quelque peu réécrite de ma conférence, un choix restreint de textes et de documents ayant figuré dans celle-ci. À savoir quelques phrases dites durant mon intervention, et quelques images (et autres photomontages) empruntés au diaporama diffusé parallèlement à ma prise de parole. À ces éléments, j'ajoute les présentes notes (leur volume ne constitue pas une activation du service *Délayer*, N°28 variante !), destinées à étayer mon propos et à faire des renvois vers d'autres publications. Le « mode d'emploi du mode d'emploi » ? Seulement quelques pages... J'aurais pu leur mettre pour titre (ce qui aurait été une façon de rendre hommage au goût de Jean-Claude Moineau pour la « très haute densité », lui qui hait si profondément les témoignages d'affection ou de respect !) : « Là où le résumé "ôte" à sa façon. ». Je n'ai pas jugé nécessaire de traduire les extraits de textes initialement rédigés en anglais.

[364] « L'objectif de Sehgal consiste encore à proposer le meilleur des arts possibles, là où l'on s'attend précisément à voir de l'art. Ses qualités relèvent de la théâtralité : qualités scénographiques, dimension chorégraphique, élégance et plasticité [*Performer les énoncés*]. Dans le cas des IKHÉA©SERVICES, c'est une expérience inverse qui est tentée : l'objectif étant de conquérir le terrain de la réalité quotidienne, tout ce qui pourrait rapprocher l'action du grand art est ressenti comme une menace [*Énoncer sans art*]. » (Revue « Critique » N°759-760, op. cit. page 733. Une version antérieure de ce texte, intitulée « À propos d'œuvres définitivement inachevées », a été publiée en 2012 dans le N°4 de la revue « Le Salon » (*Dispositifs textuels*, Séminaire III, page 82) éditée par le Centre de recherche IDE de l'Esal, à Metz, sous la direction de Sally Bonn et d'Alain (Georges) Leduc) Selon moi, l'énoncé (ou mode d'emploi) ne doit surtout pas représenter un « geste artistique » parmi d'autres (ce qui l'apparenterait d'une certaine façon à un médium, on énoncerait tôt ou tard comme on sculpte ou peint) mais bien plutôt comme une prise de position (excluant tout éventuel retour en arrière) à l'endroit de ce en quoi consiste le fait même de produire une œuvre. Moderniste ? Qu'importe. C'est beaucoup trop mou du ventre par ici !

Fight The Power!
Extériorisations de tensions réprimées (esprit de révolte, animosité, haine).
Le service offre l'assistance nécessaire à cette extirpation.

N°06
Atelier H.S.
Atelier de destruction d'objets de valeur.
L'objet apporté est détruit selon un protocole imaginé par son propriétaire.

N°12[366]
Upgrade
Actions conçues dans le but d'accroître la quantité, l'intensité ou la valeur réelle de toutes formes de choses (objets, contextes etc.).

N°13[367]
Répliques
S'attribuer ou refaire le travail d'autres artistes sans les citer.

N°21[368]
Ceinture !
Dans une collection, ne garder que les œuvres sur lesquelles il est possible d'intervenir au départ pour leur réalisation et ensuite pour leurs actualisations dans l'espace et le temps.

N°33[369]
Inertie
Déterminer ce qui ne devra ni croître ni diminuer. S'acharner à le maintenir au point mort.

N°30 (variante 1)[370]

---

[365] Propriétaire : MJS. Pour mettre à l'épreuve (avec d'humbles moyens) une structure culturelle ayant diffusé en 2011 un appel à la création reposant sur l'idée de « réintoxication de la société », j'ai proposé l'activation massive de *Fight The Power!* dans la ville de Fribourg. Voici un passage du texte fourni par mes soins à ladite structure : « La société nous exhorte à ranger nos élans les plus passionnés sous le signe de l'euphémisme. Pour *protéger*, nous dit-on, la collectivité de l'excès et de la barbarie, il sied d'étouffer tout à fait la flamme qui brûle au fond de chacun d'entre nous. Ainsi en va-t-il, entre autres, de la colère. Indésirable, voire dégradante, la colère doit être *civilisée*. Il faut la réprimer, partout, en permanence, et faire preuve de sang froid, ce qui ne va pas sans frustration. […] Je projette, pour ma part, grâce à l'activation de *Fight The Power!* de redonner les pleins pouvoirs à la colère. […] Je proposerai l'activation de ce service au tout venant (chaque journée apportant son lot de rencontres fortuites et d'aventures). […] Les activations prendront place partout (dedans, dehors), indépendamment d'un public, dans la vie quotidienne de tout un chacun. Elles ne seront pas mises en scène. Elles ne nécessiteront pas non plus d'être documentées (pas un des activateurs du service n'aura, à un moment quelconque du processus, besoin de fournir des « preuves »). Un des objectifs poursuivis consistera à tenter de faire grossir une rumeur destinée à faire s'accroître en permanence le nombre des activateurs du service. […] Devant tel ou tel acte de colère, perpétré à la maison ou au travail, ou encore dans l'espace public, qui, parmi ceux ayant eu vent de ce projet, n'imagineront pas assister à une activation de *Fight the Power!* ? ». J'avais déjà adopté une telle stratégie en 2010 pour activer un autre service, *Slowmo* (N°24). Inutile d'ajouter pour clore ce paragraphe que ma « fureur des zombies » ayant pour objectif l'embrasement de la ville de Fribourg fut immédiatement mise aux oubliettes.
[366] Le service a été créé par Sloan Leblanc en 2001.
[367] Propriétaire : Centre national des arts plastiques — Ministère de la Culture et de la Communication. C'est la seconde variante de *Répliques*, *Doubler, tripler, quadrupler etc.*, qui a été plusieurs fois mise en pratique en 2011 et 2012, à Genève, Montréal et Lille notamment. Décrire l'odieux blasphème qu'il nous a été permis de perpétrer dans cette dernière ville reviendrait bien sûr à commettre une grave erreur ! Motus et « mieux vaut qu'on en sache rien ».
[368] Le service a été créé par Ghislain Mollet-Viéville en 2005. Propriétaire : MJS.
[369] « À toute personne qui passera le seuil de l'exposition, confier ceci : "Rappelez-vous que tout ce que vous allez voir est présenté au point mort.". » (Catalogue de *CONVIVIO*, éditions MIX, Centre d'Art Contemporain de l'Onde, Cneai, « Le beau maintien (ou propos de table) », 2011, page 73). Cette phrase représente le point d'orgue d'une activation d'*Inertie* ayant pris pour point de départ l'observation (pour moi très frappante) de Fabien Vallos : « Il ne peut y avoir de présent qu'à la condition qu'on s'abstienne de quelque chose. »

Acheter/Casser
Sur le lieu de son acquisition, détruisez l'article que vous venez d'acheter.

N°37
Permissif
S'unir sans réserve à ce qui nous répugne.

N°49
Surévalué
Déterminer une période durant laquelle vous y mettrez le double du prix.

Ces deux identités renvoient à deux gestes :
IKHÉA©SERVICES[371] : « rompre l'enchaînement des actions efficaces ».
— Perturber, contrarier.

Glitch[372] : « Beaucoup plus de moins ! ».
— Il y a pléthore de tout. Soustraire est donc LE geste qu'il revient de favoriser[373].

---

370 Le service a été créé par Olivier Vialaneix et Marie Nimier en 2009. Ceux-ci ont tenu à ce que « détruisez » ne soit pas écrit à l'infinitif.
371 Création d'IKHÉA en 1998. Concernant la genèse du projet (pourquoi diable un tel nom ?) et le passage d'IKHÉA à IKHÉA©SERVICES, voir *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit. pp. 147-148.
372 Création de Glitch en 2002. Objectif : « Progresser sans croître ! »
373 Voir comment Jean-Claude Moineau déconstruit la notion sur le blog que nous animons : http://j--c--moineau--j--b--farkas--entretien.blogspot.com (« Blog 15, Intercalaire 2 », 2011) Je m'explique sur ce que j'appelle le moins dans *The less*, une conférence (donnée à New York en 2011 et à Oslo en 2012) dont voici à peu près une moitié : « The abundance of everything disturbs me. This is why the less plays a central, vital role in the approach I have gradually elaborated. In my opinion, the less is a way out (an exit), or —even, maybe— THE way out. This is why in the present context, removing is a major gesture. This idea than can be summarized in a few words: *Too much of everything? Lust for less!* […]The history of the ideas presents several episodes of this lust for less. Adolf Loos expresses lust for less when he claims: "I have freed Humanity from the superfluous ornament." (1930). Fred Sandback when he inspires sculpture with the "less is more" spirit during the sixties, Douglas Huebler when he announces in 1968: "The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place". Nearer to us, in the nineties, Bernard Brunon expresses lust for less as well when he states the motto for his company *That's Painting Productions*: "With less to look at, there's more to think about.". Three special examples have left marks on my approach: When he removes Romeo from Shakespeare's *Romeo & Juliet* in 1976, Carmelo Bene commits a crime and reveals an obvious fact at the same time: deleting one seemingly essential character to the story is a way to boost or to restart the story (Romeo's disappearance reinforces another character, Mercuzio). With the *Auto-destructive art*'s manifesto (written in 1959), Gustav Metzger pushes art practice "under zero". For him art practice is the best place to welcome human negativity: "[…] auto-destructive art is not simply the therapeutic instrument of a frustrated iconoclast – but a coherent, a necessary phase in the development of […] art. Indeed, it is remarkable that the idea emerged so late in the century." In *Tools for conviviality* (1973) Ivan Illich criticizes fiercely the foundation of human modernity. Better than everyone else, he shows how, in a near future, it will be necessary to recognize natural scales and limits: "We must come to admit that only within limits can machines take the place of slaves; beyond these limits they lead a new kind of serfdom." He tackles our taste for the excess and proposes to quickly put an end to "growth mania" (alas nothing changed since the seventies!). Against unlimited mass production which is responsible for unlimited tools, he imagines "austerity" (which, paradoxically is not severe but convivial, the word was chosen by Illich "to designate the opposite of industrial productivity"): "People must learn to live within bounds. […] Survival depends on people *learning* fast what they *cannot* do. They must *learn* to abstain from unlimited progeny, consumption, and use. " If, as Illich does, we consider that "to decrease is an urgency", it is obvious that art practices are moving about in the wrong way: cultural spaces are today as filled with art objects as they were in the nineteenth Century (or even more)! Each second, about twenty works of art are created in the world, according to an estimation realized by Caroline Keppi-Gurita in 2009, as part of the Biennale de Paris. Because of that, at the start of this new Century, isn't lust for less a justified desire? I showed how the less has sporadically punctuated the History of the ideas. I think that it is time to go further now, by making the less a cause at the center of our continuous effort. Until today, artists have embellished the world with more or less convincing art products. Today, the best effort an artist can make is to lighten down the world. And it costs less than you think! ».

Privilégiant l'expérience, ces services trouvent leur sens majeur lors du passage de la spéculation à l'exécution et cherchent à faire un croche-pied à la routine : à l'objet d'art limité, ils opposent le principe ouvert et évolutif des prestations, méthode de travail à plusieurs bâtie sur un imprévu radical[374].

Écrits pour être mis en pratique, ces modes d'emploi doivent tout à ceux qui, en les réalisant, leur inventent un vécu.
Participer, c'est :
— mettre un mode d'emploi en pratique.
— commander la mise en pratique d'un mode d'emploi.
— proposer un nouveau mode d'emploi.
— proposer la variante d'un mode d'emploi déjà mis en pratique au moins une fois.
— acquérir un de nos services[375].

Des situations périlleuses, des mobiles contestables : tout cela et beaucoup plus, forme les contours d'une éthique qui exhorte au danger.

QUELQUES IMAGES MONTRÉES DURANT MON INTERVENTION

1 – *Logotypes* (1998-2004)
2 – *Upgrade* : Activation « 8.7 » (2005)[376]
3 – *Fight The Power!* : Activation (2011)[377]
4 – *Répliques* : Activation « Starling X2 » (2008)[378]
5 – *Atelier H.S.* : Activation « Charente Libre » (2011)
6 – *O. O. Workshop* : Activation « Grace » (2011) [379]

---

[374] « C'est une histoire perpétuellement en cours à laquelle chaque nouvelle participation ajoutera une péripétie. » était une des phrases que j'utilisais sans compter en 2003. On sait, bien sûr, que le « principe ouvert et évolutif des prestations » court en permanence le risque de se voir transformé en marchandise de type avancé. Le manuel quant à lui personnifie l'aller-retour incessant qu'il est possible d'effectuer entre la théorie et la pratique, l'un pouvant à tout moment réajuster les visées de l'autre et inversement. C'est pour cette raison qu'il s'avère pour moi indispensable de le remanier en permanence. On me pose souvent la question de savoir si je considère les activations de service qui me sont proposées par tout un chacun comme étant des œuvres. Voici comment je me suis brièvement exprimé sur la question dernièrement dans un entretien avec Cécile Ripoll portant sur *Des modes d'emploi et des passages à l'acte* : « Qualifier ceci ou cela du nom d'œuvre relève pour moi de la responsabilité de chacun. L'œuvre n'est pas autre chose qu'un support propice à l'exaltation. Un support parmi d'autres. Une fois cela admis, comment ne pas s'en remettre à l'évidence en concevant qu'il n'y ait, au fond, peut être pas d'œuvres plus justes, adéquates ou appropriées que d'autres ? En conséquence, je trouve tout à fait justifié que chacun soit entièrement libre de s'exalter pour ce qu'il souhaite. Et passe du temps à repérer ou à exhumer ce qui saurait, aussi parfaitement que faire se peut, "répondre à son attente" (pour le dire avec les mots de Jacques Serrano). ». Voir comment Fabien Vallos s'exprime sur cette question (pour le moins, de façon radicale) dans le « Le beau maintien (ou propos de table) » (op. cit.). Pour faire suite aux questions « Est-ce de l'art ? », « Qu'est-ce que l'art ? » ou encore « Quand y-a-t'il art ? », j'aimerais proposer un « Pourquoi qualifier telle ou telle chose du nom d'art prend-il, à nos yeux, autant d'importance ? ».
[375] L'acquisition d'un service et du mode d'emploi qui lui est rattaché ne modifie en rien le fait qu'il soit toujours et partout entièrement libre d'accès. Le détail est capital.
[376] Photos : © Sloan Leblanc & Corinne Lapp (2005).
[377] Photos : © Ghislain Mollet-Viéville (2001-2011).
[378] Photos : © Mathieu Harel-Vivier (2008).
[379] Photo : © Sylvie Chan-Liat (2011). *O. O. Workshop* (ou *Out of Order Workshop*) est l' « engliche version » d'*Atelier H.S* (N°06) dont le FRAC Poitou-Charentes est propriétaire. L'image à laquelle renvoie cette légende est le fruit d'une combinaison associant *O. O. Workshop* au service *Mentir* (N°22, voir *Des modes d'emploi et des passages à l'acte,* op. cit., pages 20, 80 et 81, le service a été créé par Paul Sumner en 2006 et a été acquis un an plus tard par Claire Dehove). L'anthologie figurant sur cette reproduction a été entaillée et photographiée à New York, en octobre 2011, alors que nous (Alexandre Gurita, Bernard Brunon, Ghislain Mollet-Viéville et moi-même) étions jusqu'au cou dans le projet « The Biennale de Paris in the U.S. ». Dans ce cadre, j'avais, à un lieu (situé à Brooklyn) partenaire de la Biennale de Paris dédié à la performance, proposé une activation de *O. O. Workshop* quelque peu transformée. Pour éviter que l'activation du service tourne au spectacle bas de gamme (et étant par ailleurs très fermement opposé à la performance, donc considérant le fait d'opérer dans un tel endroit comme étant forcément hautement problématique), j'avais imaginé que les objets apportés par les

7 – *Ceinture !* : Activation « Loft » (2010)[380]
8 – *Slowmo* : Activation « Magasin » (2010)[381]
9 – *S'il fallait conclure* (2008)

1.2 - Propositions faîtes à la Galerie Emmanuel Perrotin, Paris (2013)

Jean-Baptiste Farkas

Activations de services Glitch et d'IKHÉA©SERVICES[382]

<u>ART BRUSSEL</u> : **17 avril – 21 avril 2013**

- N°01, *Alcools intervertis*[383] : à l'occasion du cocktail d'ouverture de la foire, une activation massive du service est imaginée.

- N°07, *Bâcler*[384] : sur le stand de la galerie, à ART BRUSSEL, un bric-à-brac indéfendable est magnifié par un discours de haut vol.

- N°09, *Intervertir des contenus d'étagères*[385] : le service est appliqué à des contenus de stands. La galerie présente les œuvres d'une autre galerie et inversement. L'expérience est d'autant plus enthousiasmante que les galeries s'avèrent très différentes, voire divergentes, au niveau de leur offre (par ex. choisir une galerie d'art ancien).

- N°15, *Corrections à la main du monde qui nous entoure*[386] : dans toute la communication de la foire, partout où figure le nom *Galerie Emmanuel Perrotin*, un « r » a été ôté à « Perrotin » pour faire « Perotin ». Sur le stand, une bannière impossible à éviter présente fièrement le nom de la galerie, comportant cette faute. La même idée

---

commanditaires pourraient, exceptionnellement, être détruits loin de leurs regards. Si cette perspective d'activation alternative du service n'avait pas été promptement rejetée, voici comment nous aurions procédé : l'objet à mettre hors service aurait été placé dans un sac, accompagné d'un scénario soigneusement consigné sur un bout de papier. Entre telle et telle date, de telle à telle heure, il aurait été possible de se rendre muni du sac à telle adresse. Là, porte close ! Pour se manifester, il aurait donc fallu sonner à la porte. Quelqu'un aurait ouvert, à peine souri, pris le paquet et refermé la porte. Impossible de savoir ensuite ce que serait devenu l'objet. Les personnes en charge du lieu ont justifié leur refus en affirmant que procéder de la sorte revenait à ne faire aucun cas du public tenu « à l'extérieur de l'action en train de se réaliser ». De retour en France, échangeant avec une personne motivée par l'activation du service sous ces modalités (supprimer ce en quoi le service pourrait être perçu comme une expérience partagée), j'ai imaginé avec elle que le lieu d'accueil pour cette activation pourrait revenir à une espèce de consigne dans laquelle le commanditaire viendrait déposer son objet et confier son scénario de destruction. Après estimation par les « bourreaux » de ce que représenterait en quantité de temps la « mise hors service » souhaitée, un rendez-vous serait donné. À l'occasion de celui-ci, l'objet détruit selon le protocole indiqué serait présenté par les « bourreaux » au commanditaire. Puis jeté à partir du moment où ce dernier serait satisfait.

[380] Photos : © André Morin (2010).

[381] Photo : © Sophie Lapalu (2010).

[382] Selon des degrés divers. Les numéros de pages renvoient à *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*. Ces activations nécessitent d'être finalisées. ACTIVATIONS PERMANENTES ou ACTIVATIONS EN SERIES : je trouverais pertinent qu'Emmanuel, Soizic, ou d'autres membres de l'équipe de la galerie activent un ou plusieurs de mes services toute l'année. Ce, afin d'extraire ceux-ci du temps de l'exposition. Ou encore qu'une activation différente soit lancée à l'occasion de chaque nouvelle exposition. Objectif : marquer une différence à l'endroit de l'approche, creuser un écart.

[383] « Aucune des boissons servies lors d'un vernissage n'est contenue dans sa bouteille d'origine. » (p. 37)

[384] « Bâcler ignominieusement un ouvrage. Défendre celui-ci publiquement comme s'il était l'aboutissement d'une recherche de longue haleine. » (p. 49)

[385] « Intervertir des contenus d'étagères appartenant à deux commanditaires qui ne se connaissent pas. Le service peut être étendu à d'autres types d'interversions. » (p. 51)

[386] « Altérer, au moyen d'une correction discrète, ce qui est incontestable. » (pp. 65-66)

peut être présentée comme une activation du service N°32, *Soustraire*. Cette correction n'est accompagnée d'aucun commentaire.

- N°18, *La destruction du lieu d'exposition*[387] : au cœur d'ART BRUSSEL, le stand de la galerie a été endommagé à hauteur d'un budget alloué (par ex. « casser pour mille euros »). Le 17 avril, à l'ouverture de la foire, le public se trouve en présence d'un stand en partie délabré. Le 20 avril, des ouvriers commencent à remettre le stand en état. Tandis que la foire ferme ses portes, le stand est intégralement restauré. Cette destruction/reconstruction ne fait l'objet d'aucun commentaire.

- N°22, *Mentir*[388] : « raconter que »... Sur la foire, faire courir une rumeur selon laquelle...
Pour manifester la présence d'IKHÉA©SERVICES, le stand est vide à moitié.

- N°31, *Au nom de l'art*[389] : une action prohibée sur la foire est commise « au nom de l'art ». Une voiture est garée chaque jour sur un emplacement défendu, des œuvres entrent et sortent d'ART BRUSSEL d'une façon peu catholique etc. Si des accusations se font jour, est avancée l'idée que cette enfreinte est une œuvre d'art à part entière.

- N°32, *Soustraire*[390] : un élément crucial ayant un lien direct avec l'apparition de la galerie dans la foire est supprimé (par ex. un « r » à « Perrotin » à chaque fois qu'apparaît le nom (voir également ci-dessus), ou plus extrême, la galerie n'apparaît dans aucun des supports de communication de la foire, « galerie fantôme »).

- N°35, *Inertie*[391] : sur le stand de la galerie à ART BRUSSEL, rien ne bouge. Rien de rien. Du 17 au 21 avril, une photographie prise au tout début de la foire sert de référence.

- N°41, *Substituts*[392] : une activation de service *Des modes d'emploi et des passages à l'acte* est intégralement pensée et réalisée par quelqu'un d'autre à ma place. Je m'en tiens, le plus sérieusement du monde, à ignorer tout de cette activation.

- N°43, *Bilan*[393] : une des œuvres proposée à la vente sur le stand est accompagnée d'un bilan détaillant son état de détérioration (assez avancé, se mettre en contact avec un des artistes de la galerie qui pourrait fournir l'objet d'art se prêtant à cette activation). L'idée que cette détérioration est « un plus » augmentant la valeur de cet objet d'art sert d'argument de vente (référence est faite à la patine du temps, grandement appréciée de certains collectionneurs).

- N°45 (variante 1), *« Il suffit de s'en souvenir pour qu'elles existent »*[394] : sur le stand, rien. Remisées, les œuvres ne sont accessibles qu'au travers des descriptions qui en sont faites par le personnel de la galerie.

- N°54, *S'inviter*[395] : de diverses manières, durant le temps de la foire, le personnel de la galerie se manifeste, s'impose ou s'installe sans avoir été convié à le faire.

EXPOSITION MOTTI-JUST : **20 avril – 15 juin 2013**

- N°12, *Upgrade*[396] : l'activation du service revient à donner aux œuvres présentées un « plus » un tant soit peu outrancier (ou inutile, ou superflu). Encadrements chics, dorés, enflure.

---

387 « Dévoyer le budget alloué pour une exposition et le proposer à titre d'exposition. » (pp. 68-70)
388 « Mentir délibérément. » (pp. 80-81)
389 « User du prétexte de l'art pour enfreindre un ordre, une loi, ou une obligation. » (p. 101)
390 « Enlever, retirer, retrancher etc., sans avoir pour projet d'apporter ici ou là une amélioration. » (p. 104)
391 « Déterminer ce qui ne devra ni croître ni diminuer. S'acharner à le maintenir au point mort. » (p. 109)
392 « N'être pas, stricto sensu, la personne qui fait le boulot. Affoler les frontières entre les rôles. » (p. 118)
393 « Dans un contexte marchand, dresser le bilan scrupuleux de l'état des détériorations d'un des objets d'art présentés. À tous, faire connaître ce bilan. » (p. 123)
394 Variation sur « Convertir chaque œuvre d'art d'une collection en une description orale grâce à laquelle il sera possible de la refaire, sans qu'il soit nécessaire de l'avoir eue un jour sous les yeux. » (p. 126)
395 « S'inviter ou être là sans y avoir été convié. » (p. 138)
396 « Actions conçues dans le but d'accroître la quantité, l'intensité ou la valeur *réelle* de toutes formes de choses (objets, contextes etc.). » (p. 54)

- N°12, *Upgrade* : l'activation du service revient à ajouter une œuvre (ou plusieurs œuvres) au nombre de celles initialement prévues.

- N°12, *Upgrade* : l'activation du service revient à un renforcement du dispositif artistique tel qu'imaginé par Motti (par exemple, « cinq soldats surveillant l'exposition » devient « dix soldats surveillent l'exposition »). La même idée peut être présentée comme une activation du service N°32 (variante 1), *Ajouter*[397].

- N°12, *Upgrade* : l'activation du service revient à une augmentation plus ou moins sérieuse du prix des œuvres, pendant toute la durée de l'exposition.

- N°12 (variante 2), *Upgrades fatals*[398] : du 20 avril au 15 juin, Emmanuel boit plus que de coutume. Ou ingurgite des drogues. Ou s'impose des objectifs notoirement plus extrêmes. Ou encore décuple son nombre d'heures de travail.

- N°22, *Mentir*[399] : raconter que...

- N°31, *Au nom de l'art*[400] : arrêter la circulation rue Saint-Claude pendant toute la durée du vernissage. Accorder à cette action le statut d'une œuvre d'art.

- N°37, *Permissif*[401] : durant toute l'exposition, à plusieurs reprises, Emmanuel s'aventure sur des terrains (pour lui) peu ragoûtants. Bien que le personnel de la galerie fasse connaître l'existence de cette activation, la nature des agissements d'Emmanuel n'est jamais exploitée ni même décrite.

- N°38, *Bride conviviale*[402] : dans les verres, pendant toute la durée du vernissage, sans qu'aucune explication ne soit fournie au public, les boissons servies n'ont jamais plus de deux centimètres de hauteur.

- N°39, *MouvementArtistique version familiale*[403] : une œuvre est déplacée dans la galerie, durant toute l'exposition, à la vitesse de trente-six centimètres par jour.

- N°49, *Surévalué*[404] : lors de la production d'une ou de plusieurs des œuvres devant figurer dans l'exposition, un des fournisseurs choisi au hasard est payé au double du prix qu'il avait annoncé. La galerie se garde de faire des commentaires.

- N°56, *Dévolu*[405] : dans le cadre de l'exposition programmée, la galerie propose à Motti que je m'associe à lui. Mais rapidement, celui-ci réalise que cette association est fondée sur une injustice en ce sens que la galerie m'alloue, sans raison, une certaine quantité de l'argent qui aurait dû lui être attribué pour la vente de ses œuvres dans ce cadre.

- N°50, *Établir le désordre*[406] : dans la galerie, une salve faite de trois incursions successives permettra à des voyous de plus en plus moches de venir embrouiller le déroulement du vernissage.

COLLECTION E. PERROTIN : **Septembre 2013 − Février 2014**
- N°22, *Mentir*[407] : raconter que...

[397] « Mettre en plus, accroître, augmenter, compléter, proroger etc., sans avoir pour projet d'apporter ici ou là une amélioration. » (p. 105)
[398] « Renforcer, au point de les rendre toxiques, des plaisirs qu'on s'accorde, des contraintes qu'on s'impose, des peines qu'on s'inflige, des défis qu'on se lance. » (p. 56)
[399] « Mentir délibérément. » (pp. 80-81)
[400] « User du prétexte de l'art pour enfreindre un ordre, une loi, ou une obligation. » (p. 101)
[401] « S'unir sans réserve à ce qui nous répugne. » (p. 113)
[402] « Mets et boissons servis n'ont jamais plus de deux centimètres de hauteur. » (p. 115)
[403] « C'est le déplacement du mobilier, à la vitesse de trente-six centimètres par jour. » (p. 116) Cette activation serait effectuée avec Sylvain Soussan.
[404] « Déterminer une période durant laquelle on y mettra le double du prix. » (p. 131)
[405] « Sous couvert de s'associer équitablement, spolier ses partenaires. » (p. 140)
[406] « Dans toutes sortes de lieux, par degrés, établir le désordre. » (p. 132) D'après André Cadere.
[407] « Mentir délibérément. » (pp. 80-81)

- N°45 (variante 1), *« Il suffit de s'en souvenir pour qu'elles existent »*[408] : durant un week-end, l'exposition est fermée, malgré qu'il ait été clairement annoncé dans le programme qu'elle devait être ouverte. Devant les portes du TRI-POSTAL, pendant deux journées complètes, trois personnes évoquent l'exposition à laquelle il n'est plus possible d'accéder qu'au travers des descriptions plus ou moins habiles qui en sont faîtes.

- N°52, *Conférences à contre-courant*[409] : pendant toute la durée de l'exposition, les médiateurs engagés pour présenter les œuvres se basent sur le contenu d'une autre exposition. La même idée peut être présentée comme une activation du service N°09, *Intervertir des contenus d'étagère*[410].

---

2. Bancs d'école et projets pédagogiques

2.1 - Charte du Collège de la Biennale de Paris (2009)[411] :

Collectif

Collège de la Biennale de Paris
Une école de méthodologies décréatives.

Un moment collégial sans élèves, sans enseignants, sans toit, sans cursus, en rupture avec toutes les notions qui instituent l'art et son enseignement. L'initiative accompagne les usages susceptibles d'arracher l'art à lui-même.

1. Ce collège a pour but d'activer les pratiques sans finalité d'art.
2. Il revendique son exode institutionnel.
3. Il se déploie par propositions satellites, qui sont à la fois extradisciplinaires et dépersonnalisées.
4. Il fonctionne sur la seule base d'usagers, récusant toute opposition binaire entre enseignants / élèves, experts / non experts.
5. Il agit par réseaux avec ou sans affinités[412].

---

408 Variation sur « Convertir chaque œuvre d'art d'une collection en une description orale grâce à laquelle il sera possible de la refaire, sans qu'il soit nécessaire de l'avoir eue un jour sous les yeux. » (p. 126)
409 Variation sur « Des conférences proposant un regard sur les œuvres invalidant ou relativisant les discours qu'on en fait généralement. » (pp. 134-137)
410 Variation sur « Le service peut être étendu à d'autres types d'interversions. » (p. 51)
411 Ce document avait été rédigé et/ou validé par un groupe de personnes important, du nombre duquel j'étais, ayant tous pris part d'une façon ou d'une autre aux très nombreuses activités de La Biennale de Paris entre 2004 et 2009 (date à laquelle, comme je l'ai expliqué dans le mémoire, La Biennale de Paris s'est scindée en plusieurs parties). Voici (dans le désordre) quelques unes des personnes ayant collaboré à l'élaboration de cette charte : François Deck, Manuela Manzini, Hubert Renard, Liliane Viala, Nicolas P. Ledoux, Claire Dehove, Ghislain Mollet-Viéville, Pierre Montjaret, Stephen Wright, Alexandre Gurita, Caroline Keppi-Gurita, Éric Létourneau, Karine Lebrun, Sylvain Soussan, Mabel Tapia, Denis Chevalier. Dans *Des modes d'emploi et des passages à l'acte* (op. cit. pp. 107-108), j'évoque la formation du Collège relativement à mon service N°32 (variante 3) *Les leçons de la soustraction* qui avait été imaginé pour celui-ci : « Enseignement comme communication de "manières d'agir et de penser" (fonctionnant sur le mode "peer to peer" ou d'usager à usager), et non comme "transmission d'un savoir". Ce mode d'emploi a été rédigé pour Le Collège de la Biennale de Paris dont il est un des satellites. *Les leçons de la soustraction* nécessitaient la création d'un champ nouveau (Mode d'évaluation) et d'une modalité exceptionnelle (NOUS LE RÉALISONS ENSEMBLE). Pour comprendre de quel bois est fait ce Collège, il est indispensable de faire ici figurer sa charte […] ». Le service dont il est question ici a le mode d'emploi suivant (op. cit. ibid.) : « c'est un enseignement articulé autour de gestes soustractifs envisagés comme des alternatives au productivisme ».
412 Ce point, crucial, avait été proposé par Claire Dehove.

2.2 - Orientation et programme de l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques (2012)[413]

Alexandre Gurita, Caroline Keppi-Gurita et Jean-Baptiste Farkas

Institut des Hautes Études en Arts Plastiques

Orientation

L'Institut des hautes études en arts plastiques (IHEAP) dispense un cursus qui offre à ses participants l'opportunité de se libérer des acquis hérités de l'histoire de l'art du 20e siècle. Il propose également de mettre en évidence certains des enjeux à l'œuvre dans l'art du 21e siècle, une histoire en cours d'écriture à laquelle les participants pourront éventuellement prendre part. Le cursus participe d'un état d'esprit auquel il est souhaitable, mais pas indispensable, d'adhérer. Il s'adresse à ceux qui témoignent un intérêt pour des démarches singulières et extrêmes émergeant actuellement de façon sporadique dans le monde de l'art et ailleurs, à ceux qui désirent bouleverser leur pratique artistique ou leur activité professionnelle, à ceux qui après plusieurs années d'école d'art souhaitent mettre à mal un carcan, à ceux qui rejettent l'art tel qu'il est pratiqué communément, à ceux qui attendent d'une école qu'elle soit plus qu'un contexte de production artistique et à ceux enfin qui, dans des conditions intimistes et expérimentales, cherchent à mettre des questions essentielles au travail. Aucune limite d'âge n'est imposée par l'IHEAP.

Le cursus complet de l'IHEAP se réalise en deux années (session) composées pour la première année de deux cycles de dix semaines chacun, à raison de trois demi-journées par semaine consacrées à un thème (séances). Chaque thème abordé est traité en trois séances. La deuxième année est consacrée à la rédaction d'un rapport de trente pages, exempt d'illustrations, faisant état de l'avancement de la recherche du participant. L'élaboration de ce document fait l'objet d'un suivi approfondi par le personnel de l'IHEAP.

Les séances de travail sont prises en charge par trois professeurs en alternance avec des intervenants venant d'horizons variés (en moyenne dix par an) tous spécialistes dans leur domaine. Pour la première année, chaque séance débute par une phase « Impetus », pendant laquelle professeurs ou intervenants exposent leurs idées et forment des hypothèses accompagnées d'une documentation rigoureuse. À partir de la troisième séance et systématiquement, durant trente minutes, s'ensuit la phase « Contribution » pendant laquelle un ou plusieurs participants régissent la séance à partir d'interventions soigneusement élaborées et documentées, portant sur la mise en pratique d'une notion abordée précédemment (premier cycle), ou sur l'analyse et l'argumentation de leur travail (deuxième cycle). La tendance du premier cycle de rencontres de la première année est théorique, sur fond de mises en pratique permanentes effectuées au travers des « Contributions ». Le second cycle des rencontres met l'accent sur l'approfondissement des mises en pratique des participants, accompagné par des moments théoriques intenses.

Le cursus de l'IHEAP permet au participant de se forger un point de vue inattendu sur l'art et d'expérimenter ce qu'en est la pratique non conforme, d'envisager une activité artistique nécessitant des moyens financiers négligeables ou nuls, d'appliquer des compétences acquises à tous les aspects de sa vie professionnelle et privée, et lui donne des clés pour mettre en place une économie adaptée à la spécificité de son activité. L'IHEAP porte une attention particulière à un nombre de participants réduit à vingt par année. Suivre le cursus de l'IHEAP équivaut à un post-diplôme. L'évaluation de fin de cursus répondra à des modalités originales, chaque session différente.

Programme

INFORMATIONS IMPORTANTES

- Les séances d'ouverture et de fin de la première année de la Session VIII sont réalisées chacune en deux heures et ne sont pas soumises au protocole défini ci-dessous.
- Ce programme est susceptible d'être mis à jour. Il apparaît ici à titre indicatif.
- Pour obtenir le calendrier avec les dates exactes du programme de la Session VIII contacter Ayreen Adnan par email à ayreen.adnan@iheap.fr et mettre dans l'objet de votre email « Calendrier de la Session VIII (2012-2014) »

[413] Les documents qui suivent (Orientation et Programme) ont été conçus pendant l'été 2012. Ceux-ci ont fait l'objet d'une mise en ligne sur des moteurs de recherche, des sites ou encore des guides des Écoles d'art en France (Ministère de la Culture, Cnap – Centre national des arts plastiques, Direction Régionale des Affaires Culturelles Île-de-France (DRAC Idf), , CIPAC, CultureProfil, etc.).

Session VIII (2012-2014)
Titre de la session : « Pour un art libéré de l'art du 20e siècle »

LA PREMIERE ANNEE DE LA SESSION VIII
Du 8 janvier au 28 juin 2013

Le cursus complet de l'IHEAP se réalise en deux années (session) composées pour la première année de deux cycles de dix semaines chacun, à raison de trois demi-journées par semaine consacrées à un thème (séances). Chaque thème abordé est traité en trois séances.

Premier cycle
Janvier - Avril 2013

Séance N°0
Séance d'ouverture de la Session VIII (2012-2014)
Présentation du cursus

Séance N°1
Ce qu'il revient d'oublier de l'art du 20e siècle : *L'objet d'art*
1.1 « Qu'est-ce que l'objet d'art ? » (Intervenant extérieur)
1.2 « Splendeur & misère de l'objet d'art 1 »
1.3 « Splendeur & misère de l'objet d'art 2 »

Séance N°2
Ce qui pourrait libérer l'art du 21e siècle de l'objet d'art : *L'invisuel*
2.1 « Quand ce qui se fait voir se fait avoir » (Intervenant extérieur)
2.2 « Qu'est-ce que l'invisuel ? »
2.3 « Au nom de l'art »

Séance N°3
Ce qu'il revient d'oublier de l'art du 20e siècle : *La nouveauté, le progrès, la croissance* suivi de trente minutes de Contribution pratique « Tentatives invisuelles » pour chaque séance.
3.1 « Les musées racontent l'histoire de nouveautés qui ne sont pas récentes »
3.2 « Plutôt deux fois qu'une et quelques variantes »
3.3 « Apologie de la domination » (Intervenant extérieur)

Séance N°4
Ce qui pourrait libérer l'art du 21e siècle de la croissance : *Le moins (comme état d'esprit)* suivi de trente minutes de Contribution pratique « Tentatives invisuelles » pour chaque séance.
4.1 « La convivialité » - à propos d'Ivan Illich (Intervenant extérieur)
4.2 « Ce qu'en faire moins signifie en terme de production »
4.3 « Les leçons de la soustraction »

Séance N°5
Ce qu'il revient d'oublier de l'art du 20e siècle : *L'exposition, présenter et faire connaître* suivi de trente minutes de Contribution pratique « Tentatives soustractives » pour chaque séance.
5.1 « Éloge funèbre » (Intervenant extérieur)
5.2 « La destruction du lieu d'exposition »
5.3 « L'exposition, un bien pour un mal »

Séance N°6
Ce qui pourrait libérer l'art du 21e siècle de l'exposition : *Opérer dans la réalité quotidienne* suivi de trente minutes de Contribution pratique « Tentatives soustractives » pour chaque séance.
6.1 « La Biennale de Paris »
6.2 « Des modes d'emploi et des passages à l'acte »
6.3 « Pourquoi quitter l'exposition nécessite de penser une économie » (Intervenant extérieur)

Séance N°7
Ce qu'il revient d'oublier de l'art du 20e siècle : *Le spectateur* suivi de trente minutes de Contribution pratique « Tentatives d'opérations » pour chaque séance.

7.1 « Le spectateur comme problème » (Intervenant extérieur)
7.2 « Qu'est-ce que le public d'indifférence ? »
7.3 « Chevaux de Troie »

Séance N°8
Ce qui pourrait libérer l'art du 21e siècle du marché de l'art : *Des économies singulières pour des pratiques singulières* suivi de trente minutes de Contribution pratique « Tentatives invisuelles » pour chaque séance.
8.1 « Économies parallèles de l'art » (exemples)
8.2 « Le contrat » (Intervenant extérieur)
8.3 « Notions d'économie à l'usage des loups »

Séance N°9
Ce qui pourrait libérer l'art de l'art du 20e siècle : *Un effort terminologique* suivi de trente minutes de Contribution pratique « Tentatives invisuelles » pour chaque séance.
9.1 « Observer la pratique de l'art à travers le langage » (Intervenant extérieur)
9.2 « Qu'est-ce que la terminologie de l'art ? »
9.3 « Piece to exist only when it's mentioned »

Séance N°10
Séance de clôture du premier cycle de la Session VIII (2012-2014) : Récapitulation
« À propos du succès et de la réputation »
« Notions de stratégie »
(45 minutes)
Passage en revue des Contributions pratiques.

Deuxième cycle
Avril - Juin 2013

Séance N°0
Séance d'ouverture du deuxième cycle de la Session VIII (2012-2014)
Où en est-on ?

Séance N°11
Approfondissement des mises en application : *L'invisuel* au travail
Rappel de la séance N°1 et Contribution théorique : « Arguments pour et contre l'invisuel »
11.1 Expérimentation
11.2 Expérimentation
11.3 Expérimentation

Séance N°12
Approfondissement des mises en application : *Le moins* au travail (soustractions)
Rappel de la séance N°2 et Contribution théorique : « Arguments pour et contre la soustraction »
12.1 Expérimentation
12.2 Expérimentation
12.3 Expérimentation

Séance N°13
Approfondissement des mises en application : *Opérer dans la réalité quotidienne* au travail
Rappel de la séance N°3 et Contribution théorique : « Arguments pour et contre l'opération »
13.1 Expérimentation
13.2 Expérimentation
13.3 Expérimentation

Séance N°14
Approfondissement des mises en application : *L'invisuel* au travail
Rappel de la séance N°4 et Contribution théorique : « Arguments pour et contre le public d'indifférence »
14.1 Expérimentation
14.2 Expérimentation
14.3 Expérimentation

Séance N°15
Approfondissement des mises en application : *Le public d'indifférence* au travail
Rappel de la séance N°5 et Contribution théorique : « Trier, commenter les arguments (inventaire) »
15.1 Expérimentation
15.2 Expérimentation
15.3 Expérimentation

Séance N°16
Approfondissement des mises en application : *Le moins* au travail (soustractions)
Rappel de la séance N°6 et Contribution théorique : « Arguments pour et contre un art libéré de l'art du 20e siècle »
16.1 Expérimentation
16.2 Expérimentation
16.3 Expérimentation

Séance N°17
Approfondissement des mises en application : « Penser l'art, c'est aussi penser une économie »
Rappel de la séance N°7 et Contribution théorique « Arguments pour et contre un art libéré de l'art du 20e siècle »
17.1 Expérimentation
17.2 Expérimentation
17.3 Expérimentation

Séance N°18
Approfondissement des mises en application : « Un autre art nécessite une autre économie »
Rappel de la séance N°8 et Contribution théorique « Arguments pour et contre un art libéré de l'art du 20e siècle »
18.1 Expérimentation
18.2 Expérimentation
18.3 Expérimentation

Séance N°19
Approfondissement des mises en application : Rappel de la séance N°9 et Contribution théorique « Arguments pour et contre un art libéré de l'art du 20e siècle »
19.1 Expérimentation
19.2 Expérimentation
19.3 Expérimentation

Séance N°20
Séance de clôture de la Session VIII (2012-2014)
Récapitulation générale

LA DEUXIEME ANNEE DE LA SESSION VIII
Du 9 octobre 2013 au 27 juin 2014

La deuxième année de l'IHEAP est consacrée à la rédaction d'un rapport de trente pages, exempt d'illustrations, faisant état de l'avancement de la recherche du participant. L'élaboration de ce document fait l'objet d'un suivi approfondi par le personnel de l'IHEAP.

Le document est assujetti à cinq contraintes
1. La retranscription de l'enregistrement envoyé par le participant avant d'avoir intégré le cursus de l'IHEAP figure à titre de préambule.

2. Le document contient des extraits de trois entretiens effectués par le participant avec trois penseurs (issus de n'importe quels domaines et champs d'action) que celui-ci évalue comme étant non conformes. Les entretiens complets figurent dans une annexe.

3. Le document exprime la position du participant. Celle-ci est étayée par de nombreuses descriptions de mises en pratiques effectuées pendant la Session VIII.

4. Le document fait l'objet d'une soutenance devant un jury constitué de cinq personnes et dont la date est fixée par l'IHEAP dans le courant de la seconde année de la session.

5. Le participant fournit un exemplaire tapuscrit du document aux archives de l'IHEAP. Il décide par ailleurs de la façon dont il sauvegardera et diffusera son document, manières de procéder qui découleront immédiatement de l'approche développée par celui-ci durant la Session VIII.

2.3 - Œuvrer, Désœuvrer, Réœuvrer (2008-2010)

Jean-Baptiste Farkas

Du 8 au 19 novembre 2010
De 8h30 à 17h00

Le laboratoire se réalisera en trois sessions d'activité intense réparties sur deux semaines :

Phase 1 : ŒUVRER (UNE OU PLUSIEURS ŒUVRES PAR JOUR)

Phase 2 : DÉSŒUVRER (SABOTAGE)

Phase 3 : RÉŒUVRER (RECOMPOSITION & SYNTHESE)

1. Objectifs :

L'objectif des deux premières phases du laboratoire : travailler dans l'urgence, improviser, pratiquer « sans penser », restreindre passagèrement sa pratique à des gestes élémentaires pour gagner en spontanéité. Tirer parti de productions ne semblant pas être valables ou assez achevées au premier abord, élargir son champ de conscience, amplifier son champ d'action, se surprendre (tenter de nouvelles pistes sans nécessairement être à la recherche d'une cohérence). Affermir sa réactivité, s'habituer à se prononcer, à faire des choix. S'autoriser beaucoup, se libérer de certaines entraves.

L'objectif de la troisième phase : s'exercer à croiser pratique et théorie pour tenter d'opérer une synthèse à partir de la récapitulation de l'expérience.

Au centre du laboratoire : la préoccupation constante de l'innovation.
L'objectif du tout : oser.

2. Description :

Phase 1 : UNE OU PLUSIEURS ŒUVRES PAR JOUR

Á l'occasion de la première phase intitulée ŒUVRER, l'étudiant œuvrera, spontanément. Il concevra, fabriquera, construira, confectionnera, à tout prix et à toute vitesse[414].

---

[414] ***Je produis des dizaines d'œuvres***
Première phase du laboratoire : élaborer un ou plusieurs travaux par jour. Cette méthode ne se différencie en rien de ce qui est généralement demandé à l'étudiant au cours de l'année, si ce n'est par le peu de temps qui lui est imparti pour « œuvrer ». Tous les moyens « pour faire œuvre » seront permis, tous types de sujets et d'approches seront envisagés (aucune limite). Ces « fabrications du jour » ne devront pas forcément illustrer les problématiques déjà abordées par l'étudiant dans le cadre de sa recherche personnelle (le laboratoire sera conçu « en parallèle »). Concrètement, on se retrouvera chaque jour dans un des ateliers de l'école, et c'est à cet endroit que les « fabrications du jour » seront montrées. On collectera des commentaires. Certains des travaux présentés pourront inspirer d'autres travaux (échanges entre les étudiants, émulation).
Quelques exemples de possibilités de passages à l'action :
– *sculptures instantanées*,

Phase 2 : SABOTAGE

Dans la seconde phase, DÉSŒUVRER, l'étudiant sabotera tout ou partie de ce qu'il a produit dans la phase 1. Il se sabordera de multiples manières. Il expérimentera le gâchis, dévoiera ses objectifs initiaux sans avoir peur de mettre en danger les réalisations issues de sa recherche courante (à laquelle, bien entendu, il ne sera jamais question de toucher). Défouloir, jusqu'à un certain point, prise de risque, tout ceci en vue d'innover, d'amplifier son champ d'action[415].

Phase 3 : RECOMPOSITION

La phase finale intitulée RÉŒUVRER permettra à l'étudiant de tirer des conclusions de l'ensemble du laboratoire. Á l'occasion de « rendez-vous constat », il récapitulera l'ensemble des travaux élaborés dans ce cadre et essaiera – théoriquement et pratiquement – de tirer des leçons durables du « matériau vivant » engendré. Il aura alors le loisir de prolonger et éventuellement de faire aboutir ce qui (obtenu ou non par accident) semblera pouvoir à bon escient être sauvegardé (choix fondamentaux, création de nouvelles issues, spéculation, responsabilisation)[416].

– *films réalisés en un temps record* autour d'une idée unique (fictionnelle ou documentaire),
– *happenings*, *events* ou *actions* perpétrés alentour (documentés ou non par l'écriture, le film, la parole ou la photographie),
– *créations de scripts* pouvant donner lieu à des actions (protocoles, énoncés et hypothèses pouvant être activés, cahiers des charges sérieux ou délirants auxquels on décidera de s'assujettir provisoirement).
Les étudiants en manque d'inspiration pourront répliquer des œuvres déjà existantes. Je propose, dans l'optique qui est celle du laboratoire (axé sur la spontanéité) que les techniques auxquelles les étudiants auront recours soient aussi rudimentaires que possible. Il n'y aura donc, dans le cadre de cette recherche ni matériel spécifique, ni concentration sur un médium particulier. On œuvrera avec les moyens du bord !

415 ***J'entrave certaines de ces œuvres***
Au cours de la seconde phase du laboratoire, l'étudiant s'appliquera à démonter tout ou partie de ce qu'il aura fait dans la première, en vue de se libérer (par le jeu). Ce que j'entends par sabotage, c'est l'usage « en conscience » de procédures soustractives auxquelles l'étudiant, plutôt préoccupé par le « bien faire » a généralement peu conscience à ce stade de son évolution (ouverture). Dans cette seconde phase, on bâclera donc joyeusement, on « salopera le boulot » en tâchant de se tenir aussi loin que possible des normes dont on fait communément usage dans son art (coup d'œil sur les « approches défectueuses exemplaires » que sont devenues le *non-art*, l'*anti-art*, *l'art autodestructif* ou encore l'*art dans l'indifférence de l'art*). On exploitera (accentuation, exagération, outrance) la part « négative » (les ratages, l'injustifiable etc.) de certaines des œuvres réalisées auparavant en ayant aussi peu que possible recours au bon goût (travail d'instinct, les yeux fermés). On exacerbera des carences, on mettra en péril des parties convaincantes du travail, on fera la critique de tout ce qu'on s'était efforcé de faire tenir debout jusqu'alors. On dérapera de multiples façons (systématisation de la prise d'un contre-pied, vilénies). Enfin, rappelons ici la définition du mot saboter, « chercher à entraver, à neutraliser un projet, un effort » :
– par un acte soustractif (ôter ceci et cela, retrancher ceci de cela, supprimer, affaiblir),
– par un acte de destruction (annuler ce qui semble « marcher », mettre à mal ce qui semble représenter un intérêt majeur).

416 ***Je tiens compte de ces deux phases et produis de nouveau des œuvres***
Dans cette ultime partie de travail (construite un peu à la manière d'une conclusion, bien qu'il n'y soit à aucun moment donné demandé de conclure), l'étudiant tentera de tirer des leçons des deux premières phases, tant à un niveau théorique (« Qu'est-ce que tout cela a fait par rapport à ma manière d'envisager une production ? » ; « Comment tirer parti d'un positif mais aussi d'un négatif ? ») qu'à un niveau pratique (« Cela peut-il changer des choses dans ma manière de faire ? » ; « Comment maintenant aller plus loin dans ma pratique ? », « Quelles sont mes limites ? »).
Enfin, l'étudiant sera amené à faire des choix décisifs concernant ses réalisations :
– La seconde phase a-t-elle ajouté quelque chose à la première (ou était-ce simplement du gâchis) ?
– Que faut-il conserver de tout cela et pourquoi ? ; Comment apprendre à tirer parti de tout ce qui s'est fait jusqu'alors ?
– L'accident, la rage ou les concours de circonstance peuvent-ils apporter un surcroît de quelque chose à ce que je fais ?

2.4 - Ajouter / Soustraire (2012)

Jean-Baptiste Farkas

Du 3 au 14 décembre 2012

1. Un coup d'œil citoyen sur ce qui est à notre portée

Dans le cadre de l'atelier que je nommerai AJOUTER / SOUSTRAIRE, je souhaiterais convier l'étudiant à exercer son regard sur ce qui est à sa portée, celui-ci prenant pour visée l'ambition d'apporter ici ou là une correction signifiante, y compris dans son environnement le plus immédiat[417].

Durant ces dix jours, AJOUTER / SOUSTRAIRE pourra être pratiqué de trois façons différentes :

– À même la production (contexte de la création, à l'école),
– en ville (contexte urbain),
– chez soi (contexte domestique).

L'objectif : apprendre à tirer parti d'une limitation extrême de ses modalités d'action et imaginer des stratégies.

Parallèlement, des suivis seront effectués avec les étudiants pendant toute la durée de l'atelier.

2. Une méthode de travail restreinte à deux gestes élémentaires

Je proposerai de restreindre la tournure de toutes les opérations qui seront menées dans l'atelier à deux gestes, ajouter et soustraire, en apparence opposés mais procédant d'un même Impetus. Toutes les techniques pourront être envisagées.

AJOUTER, soit *mettre en plus*, accroître, augmenter, ou encore compléter, prolonger ou allonger, voire renforcer, consolider.
SOUSTRAIRE, soit *enlever*, retrancher, supprimer, ôter, effacer ou retirer, voire affaiblir, contredire ou invalider.

Actions élémentaires envisagées dans un sens ouvert, aptes à générer de très nombreuses perspectives de travail oscillant par exemple entre l'humour, à l'extrême, potache : « Ceci n'est pas assez bien, corrigeons-le sans plus attendre ! » et le bon sens (si l'étudiant se propose par exemple de pallier un défaut sérieux dont il a fait l'observation). Actions dont voici à présent quelques exemples :

[+] QU'OBTIENDRAIT-ON ?
– En ajoutant un mètre de hauteur à une palissade… sa crête dépassant du coup la hauteur des yeux nous empêcherait dès lors de percevoir le spectacle navrant qui se trouve derrière,
– en complétant une affiche en partie anéantie par les intempéries,
– en ajoutant trois places à un parking… Etc.

[–] QU'OBTIENDRAIT-ON ?
– En ôtant, à tel tournant, un passage clouté estimé trop périlleux pour le piéton,
– en baissant le niveau d'eau d'une piscine municipale,
– en repensant certains usages ayant trait à la vie quotidienne à l'aune du moins,
– en ôtant un petit ou un grand quelque chose aux dispositifs architecturaux que nous habitons,
– en s'appliquant à en faire chaque jour de moins en moins… Etc.

Concernant la production artistique de l'étudiant, toutes sortes d'actions (sacrilèges y compris) pourront être imaginées et tous genres de postures ou encore d'attitudes pourront être invoqués.

---

[417] « Que pourrions-nous changer à cela ? », « Ceci a-t-il été bien conçu ? », « Cela a-t-il été réalisé au mieux ? », – je précise, « apporter une correction signifiante », « sans avoir pour projet d'apporter une amélioration ».

3. Programme

Le lundi 3 décembre :
Matin : lecture et présentation détaillée du programme AJOUTER / SOUSTRAIRE.
Après-midi : mise en route de l'atelier. Recherche d'idées et premiers repérages opérés dans l'environnement immédiat (l'école, autour).
En ce qui concerne des propositions monumentales impossibles à réaliser dans un temps si court, des maquettes, des dessins (ou 3D, etc.) devront exposer au mieux comment et dans quel esprit celles-ci pourront être, éventuellement, accomplies un jour. Les projets réalisés donneront lieu à une documentation rigoureuse relatant les étapes (l'avant, le pendant et l'après) de leur exécution. Un étudiant pourra faire plusieurs propositions (surtout si celles-ci sont assez modestes, techniquement parlant).

Le mardi 4 décembre :
Repérages (photo, vidéo, dessin) et élaboration pas à pas du ou des projets envisagés. Descriptif de l'intervention, images du site (ou de l'objet ou de toute autre chose) avant intervention, esquisses, préparatifs. L'étudiant consignera dans un petit cahier le maximum de détails pratiques concernant son intervention et le déroulement de sa réalisation. On évaluera, au cours d'entretiens, la plausibilité et la pertinence des projets avant leur réalisation.

Du 4 au 7 décembre :
Réalisation de la ou des interventions AJOUTER.

Du 10 au 13 décembre :
Réalisation de la ou des interventions SOUSTRAIRE.

Le 14 décembre :
La dernière journée sera consacrée à une présentation finale au cours de laquelle les étudiants ayant participé à l'atelier présenteront leurs interventions (à l'aide de diaporamas, de commentaires et d'autres formes de documentations). Les projets et les réalisations seront commentés collectivement (salle de conférence).

À l'issue de l'atelier, Jean-Baptiste Farkas fournira un commentaire de quatre lignes sur chaque étudiant.

4. Documents joints

Yi-King, *Le livre des mutations*, antiquité chinoise :

41e hexagramme, **DIMINUTION** (Souen)
42e hexagramme, **AUGMENTATION** (Yi)

IKHÉA©SERVICE N°32
Soustraire
Mode d'emploi : enlever, retirer, retrancher, supprimer, ôter, effacer etc., sans avoir pour projet d'apporter ici ou là une amélioration.
Remarque : on puisera en ville la matière première à laquelle s'appliquera ce mode d'emploi.
Parentés : *L'annulation d'espaces* (N°04).
Contre-parenté : *Inertie* (N°33).
2001

IKHÉA©SERVICE N°32 (variante 1)
Ajouter
Mode d'emploi : mettre en plus, accroître, augmenter, compléter, proroger etc., sans avoir pour projet d'apporter ici ou là une amélioration.
Parentés : *Upgrade* (N°12).
Contre-parenté : *Inertie* (N°33).
2003

3. À propos des scènes musicales extrêmes

3.1 - Fondu au noir (2011)[418]

Jean-Baptiste Farkas

Prt.1

FROM COLD TO BLACK

J'ai, jusqu'à présent, tenté dans de très nombreux cas d'échapper à tout ce qui pourrait renvoyer à ma biographie en œuvrant, dans le champ de l'art et ailleurs, sous des noms autres que le mien. En créant notamment, il y a quelques années, les identités IKHÉA©SERVICES et Glitch, projets immatériels et collaboratifs « à faible coefficient artistique »[419] dont on peut découvrir l'offre en permanente évolution dans *Des modes d'emploi et des passages à l'acte* (éditions MIX, Paris, 2010). Dans les conditions offertes par la présente publication consacrée au Black Metal, style (en partie musical seulement) que j'apprécie énormément, il me semble évident que le vœu d'apparaître sous un jour autre, en m'imaginant un visage différent ainsi que de nouvelles qualités, aurait pu revenir à une façon opportuniste et « vénère » de signer ce texte, se rebaptiser constituant, comme on le sait, un des préalables indispensables à la création d'un groupe de musique, a fortiori de métal noir (familier du masque et du « role play », du jeu de rôle).

En m'inventant un double teigneux, exit mon moi et mes affaires personnelles !

Mais voilà, Nicolas Walzer, qui conduit l'ouvrage, m'a soufflé d'évoquer mon rapport direct à ce courant et d'en faire mon affaire : « Qu'est-ce qu'il te fait, ce Black Metal ? ».
Il me faut donc enfreindre mon code et produire un écart, avant de me lancer dans le vif du sujet, qui consistera, en respectant l'approche virale qu'a pu proposer Gwenn Coudert, à tenter d'évaluer en quoi il serait éclairant de mettre ce style ténébreux à l'épreuve d'autres formes d'expression.

Voici donc comment j'en suis venu au noir. Et ce que le noir me fait.

Je suis un grand amateur de musique extrême. La musique extrême me recharge. Elle me consolide. Elle me permet de tout endurer, surtout lorsque ça ne va pas fort. J'en écoute au minimum deux heures par jour, souvent plus, beaucoup plus.

En marchant, tout à l'écoute, je passe en revue et explore dans le détail, semaine après semaine, mois après mois, où que je sois, des dizaines d'albums empruntés à des genres offensifs aussi divers que le Hardcore, le Power Violence, le Fastcore, le Metalcore, le Brutal Death Metal, le Grindcore, le Black Metal, le Crust Punk, le Sludge, le Doom et le Drone Metal. Certains de ces albums me marquent durablement. Je reviens fréquemment sur ceux-ci auquel cas, conjecturant à juste titre qu'il me sera possible de les saisir différemment à chaque nouvelle période de ma vie.

Au niveau de ma pratique en tant que telle (je diffuse des services motivés par deux gestes, perturber et soustraire, ce que j'appelle un service est un ensemble d'instructions destinées à être mises en pratique, par exemple « agir avec une lenteur exagérée »[420]), les apports ne sont pas directs car je souhaite développer un projet froid, ou plutôt dépassionné, ou encore ouvert d'une façon telle qu'il permette à chacun d'y projeter ce qu'il souhaitera.
Fuyant tout ce qui pourrait s'apparenter à un pathos, ce qui me lie à la musique extrême se trouve plutôt du côté de ma conception de l'œuvre. Pour moi cette dernière doit cribler d'inquiétude celui qui l'expérimente. J'aime qu'elle le laisse pantois, le défasse, lui déboulonne le cerveau. Et je la trouve d'autant plus pertinente qu'elle occasionne des remises en question profondes.

---

[418] La présente version de ce texte est différente de celle figurant en introduction au livre de Gwenn Coudert, *Black Metal & Art Contemporain* (voir bibliographie).
[419] L'expression est de Stephen Wright.
[420] Service N°24 « Slowmo, Le ralentisseur », *Des modes d'emploi et des passages à l'acte* (op. cit.) pages 86-87. Très Sludge dans l'âme !

Je cherche également à donner à l'œuvre les moyens d'agir sur le terrain de la réalité quotidienne, la vie que l'on vit me semblant autrement plus fertile que la sphère de l'art que j'assimile à une ère de jeu où tout geste perturbateur devient fatalement stérile, ce désamorçage étant une des exigences implicites du jeu[421].
Cela dit, on comprendra pourquoi je ne juge pas nécessaire d'exprimer violence et agressivité de façon littérale dans mes productions : remettre en question la notion d'œuvre, transgresser certaines des évidences que tout un chacun tient pour acquises, en usant du supposé « pouvoir de l'art » hors du champ qui lui est dédié, dans le quotidien, ce que j'appelle « commettre de l'art », c'est tout cela qui, à mes yeux, tient lieu d'agressivité et peut jouer le rôle d'une arme, en de nombreuses occasions.

En art, j'aime la mise à distance, la conceptualisation, le détachement. Et aussi les passages à l'acte purs et simples. En musique, j'aime les déchirements et les cris. Plus ça aboie, plus ça me plaît ! La musique me concerne à partir du moment où elle ne saurait être employée comme un fond sonore. Je l'estime uniquement quand elle est « too much ». Ayant de l'appétit pour tout ce qui déborde, pour tout ce qui dépasse la mesure, TROP me montre le chemin, TROP est le mot clé : trop expérimentale, trop violente, trop rapide, trop agressive, trop massive, ou je ne sais quoi encore, trop vive, trop affûtée pour être saisie sans se blesser, improbable, exceptionnelle, provocante. En art, de la même façon, j'aime ce qui ne saurait faire office de décor (ou alors il faut que la volonté de faire décor soit concrétisée comme une espèce de projet à part entière, pensée comme un dispositif destiné à piéger l'expérimentateur de l'œuvre, de façon radicale). J'apprécie ce qui me résiste, ce qui me contrarie, ce qui me demande de fournir des efforts. Et je me sens pour cela systématiquement attiré par ce qui me dérangeait au départ.
Paradoxalement, ce type d'attente ne va pas contre mon plaisir, ma satisfaction, bien au contraire ! Dans mon abord, point de dolorisme. Considérant que la musique extrême (et un certain type d'art) est précisément le lieu géométrique de toutes sortes d'excès qui ne sauraient voir le jour ailleurs, j'adopte l'attitude de tous ceux et celles qui la pratiquent abondamment, je laisse tout jugement moral à la porte d'entrée.

Je demande à la musique de me mettre en situation de confrontation. Je lui demande d'être inique, barbare, d'être déloyale, injustifiable, brutale, féroce.

Pourquoi s'oriente-t-on vers ce type de musiques, dites extrêmes ?
Faut-il, d'ailleurs, chercher à le savoir ? Si tel était le cas, il serait impensable de ne pas tenir compte de cet aphorisme de Charles Baudelaire, remarquable en son genre : « Le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l'esprit, comme les discordances aux oreilles blasées. » (Œuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Paris, 1954, page 1199 : *Journaux Intimes*, *Fusées,* 1851 environ). On développe une accoutumance aux sons lourds prodigués par la musique extrême. Lorsqu'on entre un jour dans un univers tel que celui du Black Metal, pétri de riffs scabreux et inoubliables, il est inconcevable de revenir en arrière, tout autre son paraît fluet, inconsistant, oiseux.

La musique extrême. Considérant cette demoiselle (cette vieille dame ?) maligne à deux fois, idées et questions me viennent instantanément en foule à l'esprit :

En en écoutant, quels types d'états cultive-t-on ?
Avant tout, celle-ci nous permet de tester certaines dispositions en nous. De la même façon qu'il est possible de dire des films à caractère pornographique et de ceux fondés sur la peur (l'industrie des « shockers »), indépendamment du fait qu'ils puissent occasionnellement remplir certaines des fonctions incombant typiquement aux œuvres d'art, qu'ils éprouvent, littéralement, certains de nos états fondamentaux (« Ai-je du désir, en ce moment même ? », « Où en suis-je ce soir vis-à-vis de mes peurs ? » etc.), il est possible d'entrevoir l'usage qu'on fait de la musique extrême comme une opportunité de tester sur le champ ce qu'il y a d'agressif, de bouillant, de non résigné en nous. Tester le désir, la peur. Et tester la hargne : « Où en suis-je en ce moment même vis-à-vis de ma fureur ? ».
La musique extrême a, sur le plan des activités humaines, donc indubitablement sa voix au chapitre. Elle est vitale, en ce sens qu'elle agit comme un cadre (consolant) dans lequel la violence est présentée sous une forme telle qu'il ne sera plus question de la subir mais plutôt de disposer d'elle, j'aimerais dire en toute liberté, de la manier, de l'interroger et éventuellement d'en jouir (pourquoi pas ?). C'est tout cela que le Black Metal (et la majorité des autres courants musicaux extrêmes) permet.

---

[421] « Tu critiques l'art sans préciser duquel il s'agit : le conforme. Tu es pourtant un artiste et en art, "tu aimes la distance", donc ta position n'est pas claire, tu sembles oublier que par nature l'art a une définition mouvante et que la société ne prend pas en compte cette évolution alors que nous, nous participons à cette évolution pour sortir de l'art figé dans lequel la société aime à se complaire. » (en avril 2013, Ghislain Mollet-Viéville m'a envoyé ce commentaire en réaction à ce passage)

S'il est une violence dans la musique extrême, elle ne découle pas de quelques actes agressifs qui pourraient être perpétrés dans une salle de concert, en somme toujours anecdotiques, mais plutôt du fait que l'objectif majeur d'une telle musique revienne à une atteinte aux normes en vigueur (et c'est en cela que je me reconnais pleinement dans la musique extrême, au niveau de ce que je produis, à titre d'œuvres). Par conséquent, la musique extrême porte la violence immédiate à son plus haut degré en même temps qu'elle la porte à son degré le plus inoffensif. Elle fait de la violence immédiate une affaire de représentation. Voilà pourquoi elle ne saurait être, au premier degré, une menace, contrairement à ce qui est habituellement affirmé. Le fait que la musique extrême rende la violence immédiate inoffensive ne signifie en rien qu'elle la rende par là même anodine, ou quelconque (critique qui est souvent faite quand il est question d'œuvres excessives dans les médias et thèse improbable du film *Benny's Video* de Michael Haneke, sorti en 1992, s'immerger dans la représentation de la violence ferait perdre le sens des réalités et rendrait meurtrier), bien au contraire. Les musiciens qui consacrent tous leurs efforts à ce type d'activité font justement partie du nombre de ceux qui prennent la violence véritablement au sérieux, ne serait-ce que parce qu'ils en acceptent pleinement l'existence, l'évidence, et l'envisagent comme un matériau à part entière (l'atteinte aux normes est le but, je viens de l'écrire, et c'est en réalité aussi, malgré tout, le but poursuivi par le même Haneke dans *Benny's Video*). Le consommateur d'une telle musique, quant à lui, rêve peut-être d'armes, d'actions offensives, transgressives, ou d'actes délictueux, mais dans les faits il opte pour l'achat d'un disque (d'un film, d'un livre, il se rend à un concert) dans lequel la violence aura fait le deuil de sa nature immédiate (et sans phrases), dans lequel la violence aura été surmontée et aura pris la forme d'un phrasé qui la fera éventuellement accéder au statut d'œuvre.

On retrouve là le paradoxe inhérent à tout art reprenant à son compte la violence : la feinte d'un tel art consiste à laisser supposer qu'il est violence immédiate, authentique passage à l'acte (en musique, un son brutal équivaudrait à un acte brutal, un riff à un coup de poing), tandis qu'en réalité, il se pose en complet décalage vis-à-vis d'un acte violent véritable (si l'on se fie à la définition du mot qui s'énonce ainsi « comportements ou actions physiques employées contre quelqu'un avec les dommages que cela entraîne »), à lieu à un autre degré.
« Burn the scene! » : c'est bien de l'annoncer, mais nous savons que la scène ne brûle jamais et qu'elle n'a été détruite que dans de très rares occasions (les exemples de cassages brutaux du lieu de présentation de l'œuvre seraient peut-être même plus fréquents hors de la scène extrême somme toute bien réglée, je pense à la première représentation d'Ubu Roi à Paris, le 10 décembre 1896 au Nouveau Théâtre, ou à la célébrissime prestation du groupe Public Image Ltd. au Ritz de New York, en 1981, voir le commentaire d'Ed Caraballo, témoin de la scène, abondement reproduit en ligne sous le titre « The Infamous Public Image Ltd. Riot Show, The Ritz, 1981 »). Comme l'ont remarqué certains critiques de cinéma en abordant la question du genre au travers notamment du film catastrophe ou du film d'horreur, une des caractéristiques qui pourraient attirer tant de curieux vers la représentation de l'extrême serait peut-être le fait qu'on puisse « profiter du spectacle » sans y avoir sa part, en se payant le luxe, en quelque sorte, d'être sauf, malgré qu'on se rince l'œil.
Une situation critique (atroce) montrée dans un film nous rappelle en la voyant que nous ne la vivons pas et, paradoxalement, nous tranquillise pour cette raison.

La musique extrême rêve de dégâts. Mais en occasionne très rarement.
Elle véhicule le fantasme d'un art dommageable, nocif, d'un art qui pourrait détériorer la réalité, qui pourrait s'abattre sur elle (au sens propre) comme un coup de poing, un coup de hache, le fantasme d'un art qui serait semblable au crime, à l'enfreinte.
Elle à ceci de remarquable qu'elle rend volontairement floue (la question serait de savoir si elle l'amenuise) la frontière qui sépare ce qui est feint de ce qui « survient réellement », de ce qui est présumé authentique, véritable (« the real thing », le mot « real » est lourdement employé dans des contextes artistiques extrêmes, musicaux et autres). Plus la musique est extrême et plus il lui est nécessaire de se parer —faut-il y voir là une forme de justification ?— d'une aura d'authenticité : « On va le faire en vrai ! », voilà le « jeu » qu'il revient de jouer, ce que le musicien extrême (Hardcoreux, Grindcoreux et bien sûr Black Metaleux) laissera souvent entendre à son auditoire, l'attitude qu'il lui plaira d'afficher.
La question de l'authenticité se pose donc en permanence dans le rapport que les musiciens extrêmes entretiennent avec leurs fans. Et la qualité de l'authenticité connaît de très nombreuses fluctuations, génère tantôt l'approbation, tantôt la suspicion. Pour exemple, la scène post-générique figurant dans le film documentaire *Until The Light Takes Us* (une espèce de conclusion-flash qui commence à 1:32:47 sur la galette américaine du film parue en 2010)[422] que j'interprète ainsi : en balançant un « Satan » relativement équivoque, invraisemblable en ce qu'il semble artificiellement produit pour la caméra, et dès lors consentant tout à fait à l'Entertainment, Fenriz (du groupe Darkthrone) montre à la camera que tout le monde joue, même (et surtout) ceux qu'on

[422] *Until The Light Takes Us* (d'Aaron Aites et Audrey Ewell, USA) est peut-être le premier film documentaire « mainstream » consacré au Black Metal norvégien.

supposerait être des « authentiques » (des « true », des « real ») de la pire espèce. Le Black Metal du coup, en la personne d'un de ses représentants les plus dignes de confiance, Fenriz, rejoindrait sans doute, contre toute attente, l'attitude show-business telle que défendue par un groupe proto-Black comme Venom et vertement décriée par Euronymous aux débuts de Mayhem (« il faut toucher à l'ignoble sans faire semblant, faire et non contrefaire le Mal »).

Le Black Metal est un genre.
À propos des genres, j'aimerais reprendre à mon compte dans ces lignes la supposition célèbre d'E. H. Gombrich (*Histoire de l'art*), l'auteur arguant qu'il n'existe pas d'art (avec un A), mais uniquement des artistes définissant tour à tour ce que l'art pourrait être, car de fait on ne peut que constater en fréquentant durablement des genres tels que le Black Metal qu'il n'y a pas de Black Metal en tant que tel, mais des Black Metal, une multitude de Black Metal[423]. Novateurs, ou pensés pour faire perdurer le style dans sa forme initiale (ces questions sont particulièrement brûlantes en ce qui concerne le Black Metal qui, plus que d'autres courants musicaux, tend à faire valoir des usages distinctifs, une tradition, et à placarder une doxa, j'y reviendrai dans la seconde partie de mon texte). De la même façon, nous pourrions dire qu'il n'y a pas de Crust Punk en soi, mais qu'il y a des groupes tels que Doom, Alpinist ou Aus Rotten qui le représentent tout autant, qu'il n'y a pas de Power Violence, mais des groupes comme Infest, Man is the Bastard, Siege ou Charles Bronson, tous représentatifs d'un certain aspect du Power Violence. On dira donc en évoquant la production d'un groupe de musique extrême qu'il fait « honneur au genre » plus qu'il ne le représente, un genre étant toujours peint par une nuée de propositions dont aucune ne pourra prétendre être indubitablement canonique.

En redéfinition permanente, la musique extrême n'existe pas une fois pour toutes. Elle est, en ce sens, peu saisissable, mouvante, et toujours renouvelée.

Par conséquent, en musique, les faits m'intéressent beaucoup, je me raccroche à eux. J'aime appréhender des albums comme s'ils étaient des récits, en disposant de quelques repères. Je me documente, mène des recherches (d'où le rôle décisif d'éditions indépendantes telles que Camion Blanc et Camion Noir, Allia, Éditions MF, PPT éditions, ZONES etc., ainsi que celui des nombreux blogs grâce auxquels il est à tout moment possible de bénéficier du travail têtu de vrais amateurs se donnant pour tâche de rendre accessibles, grâce à leurs possessions et parfois même à leurs enregistrements, des pans entiers de genres jusqu'alors extrêmement difficiles d'accès, Post-Punk produit en Allemagne de l'Est au début des années 80, musique Oï tombée en désuétude, Suicidal Black Metal nippon ayant fait l'objet d'éditions si fourbes qu'elles en sont devenues outrancièrement confidentielles, démos de groupes de Metal ou de Hardcore jusqu'alors introuvables, dont la valeur s'avère parfois indiscutable si l'on souhaite avoir la connaissance approfondie d'un groupe —j'ai, pour ma part, été stupéfait en découvrant les premiers enregistrement autoproduits sur cassette de Darkthrone, sous le nom de Black Death, ou ceux de Society System Decontrol (SSD), le groupe de Hardcore de Boston, contenant des versions alternatives du titre génial « Boiling Point », ou ceux de Napalm Death, qui en disent long sur l'approche Punk et quelque peu Coldwave et Industrielle du groupe avant qu'il se soit fermement arrimé au Metal et aie clairement défini son identité).

La musique extrême fait pour moi partie de ces « choses » dont je veux absolument avoir une connaissance approfondie. C'est un cosmos tumultueux sans lequel le monde dans lequel je vis n'aurait pour moi strictement aucun intérêt.

Mon exploration est méthodique, je prépare ce que je souhaite entendre d'avance, selon deux approches : étude d'un groupe au travers de plusieurs albums ou étude d'un style représenté par plusieurs groupes. Je cède à certaines facilités : j'ai toujours l'impression que les groupes sont meilleurs au début de leur carrière (ce qui s'avère franchement stupide dans certains cas, *The Sound Of Perseverance* du groupe Death est incontestablement plus abouti que *Scream Bloody Gore*, pour ne donner qu'un exemple, même si *Scream Bloody Gore*, dans le milieu Death Metal, bénéficie sans doute d'une aura autrement plus grande, nombre d'amateurs considérant qu'il serait le signe avant-coureur impeccable de ce que le Death Metal va devenir. Chaque étude en appelant une autre, j'avance groupe par groupe : passer en revue le Hardcore « Old School » ou « Straight Edge » va, par exemple, m'imposer de découvrir le Fastcore, le Crust Punk récent ou le Sludge (et son cousin métallique, le Doom)[424].

[423] J'ai, ailleurs dans ce mémoire, déjà cité l'idée de Gombrich qui a pour moi une grande importance.
[424] En relisant ce texte, Jean-Claude Moineau m'a fait part de sa désapprobation de fond pour ce qui est de mon emploi « abusif » des étiquettes (Sludge, Grind, Crust, etc.) : « Pourquoi les agites-tu si fièrement ? Tandis que coller des étiquettes sur ce que font les gens aurait plutôt tendance à bloquer les choses ? »

Mon goût va invariablement vers ce qui s'annonce comme étant sombre et offensif. Parmi des groupes de Hardcore contemporains tels que Punch, Comadre et Loma Prieta, j'opte instantanément pour Punch, parce qu'il me semble davantage incommodant, désagréable. Parmi des « sludgers » patentés tels que Cavity, Graves At Sea et Dystopia, je choisis immédiatement Dystopia, exactement pour les mêmes raisons (pas de détours, que de la colère !).

Préadolescent déjà, je m'intéressais à toutes sortes de musiques alternatives qualifiées alors comme étant hautement dépressives. Avec du recul, je dirais qu'elles ne l'étaient pas tant que ça (c'est une partie de l'héritage du Black Metal que de comprendre cela !). Elles dérogeaient surtout aux règles musicales alors en vogue, aux visées ouvertement commerciales, et émergeaient comme des anomalies (mais ainsi n'en va-t-il pas de même pour tout ce qui s'annonce comme étant réellement différent, divergeant ?) dont les critiques de profession ne savaient pas vraiment quoi dire.
« Il paraît important de signaler qu'à l'époque, peu de journalistes rock français ont compris le mouvement punk, même s'ils ont fini, le temps passant, par l'assimiler. Quant à la new-wave et ses dérivés, c'est encore pire, et l'incompréhension devient souvent, sous la plume de certains, sarcasmes et haine. On a ainsi pu lire dans les principaux mensuels rock français (*Best* et *Rock'n'Folk*) de l'époque un journaliste qualifier Joy Division de "lopettes synthétiques" […] » (Frédéric Thébault, *Génération Extrême*, Camion Blanc, 2005, page 13).
En revendiquant une certaine absence de « sérieux », manifestation flagrante d'une volonté de se détacher de l'industrie du disque perçue comme étant normative et sclérosante, ces courants musicaux alternatifs et souterrains formulaient l'hypothèse que la technique n'était qu'une petite partie de la question et que des choses vraiment importantes se situaient en réalité ailleurs, posture que l'on retrouve également dans le goût pour le Low-fi d'une partie non négligeable de la scène Black Metal (voir les commentaires qu'a pu faire Varg Vikernes sur la question du « prétendu bon son » que la musique devrait avoir, hélas il affuble d'un bon son toute sa production récente !).

La Coldwave anglaise, surtout, et européenne, m'attira très tôt (Joy division, justement, Siouxsie & The Banshees, Public Image Ltd., The Cure, Fad Gadget, Cocteau Twins, Virgin Prunes, Bauhaus, D.A.F., Crispy Ambulance, puis la « seconde vague » représentée par des formations telles que Sisters Of Mercy, The Wolfgang Press, Red Zebra, Attrition etc.). Elle sortait très nettement du lot pour les raisons qu'on connait : peu ou pas de concessions, une vision hautement indépendante et souvent transgressive, en plus d'être généreuse, en tout cas férocement non complaisante, sanguinaire, *Pornography* du groupe The Cure (sorti en 1982) ayant été pour des rejetons comme nous, influencés par leurs grands frères, un album non seulement choquant (le son extrêmement sourd de l'opus en imposait, à la première écoute, on était tenté de penser que le vinyle avait peut-être un problème ou que l'amplificateur avait été malicieusement déréglé) mais aussi indépassable, un chef d'œuvre rendu à la gloire de la sainte dépression ayant laissé sa marque quelque trente ans après et qui s'avère au fond si éprouvant qu'il est seulement possible de l'écouter d'un bout à l'autre qu'en de rares occasions. J'avais alors également le plus vif intérêt pour la musique industrielle, menaçante à plus d'un titre. Je pense à quelques très grands albums comme *The Second Annual Report* [*Of*] (1977), de Throbbing Gristle (le génial Genesis P-Orridge, dont la majorité des productions avait au minimum dix ans d'avance sur tout ce qui se faisait alors, également remarquable est l'influence qu'il put avoir sur l'album *Closer* de Joy Division), *Merzbild Schwet* (1980) de Nurse With Wounds, *Nada!* (1985) de Death In June (qui aurait pu en rester là, ce disque définissant déjà intégralement l'approche très originale du groupe), *Scatology* de Coil (dont, avec un ami, nous avions pu faire un entretien pour un fanzine intitulé Legendary Fall). Et aussi à quelques morceaux de premier choix comme « A Sunday Night in Biot » (1974-1976) de Cabaret Voltaire, ou le plus tardif, sulfureux et monstrueusement génial « Lucifer Over London » (1994) de Current 93 (repris notamment par Rotting Christ), morceau annonçant ce que le Black Metal pourra produire d'extrêmement pertinent dans une veine folk noir assez semblable, dans la seconde partie des années 90. Le groupe Swans (*Filth*, 1983, *Greed*, 1986), insolite par certains aspects et barbotant dans une noirceur sans fond. Cette liste pourrait (devrait) être infiniment plus longue. Ce qui prouve combien chaque période est extrêmement féconde.

Il ne me semble pas qu'il n'y ait d'époques plus favorables à la musique que d'autres. Chacune cristallise à sa façon une configuration, un moment de la société qu'elle crayonne à gros traits. Extrêmement fertiles, je dirais des années 80 et 90 qu'elles ont amené le froid avec elles. Et aussi le désenchantement. Quoi qu'on ait pu écrire sur Oslo dans les années 90, relativement à la genèse du Black Metal, les années 80 un peu partout en Europe ont elles aussi été très frappantes et dérangeantes (déviantes ?) à plus d'un titre. Pour le moins tout autant que put l'être la scène naissante du Black Metal.
En interprétant « Caucasian Walk » de façon discordante, mais aussi désinvolte, les « zombies » de Virgin Prunes déglinguaient des cadavres d'animaux sur scène pour subjuguer leur public en le tuméfiant. Pour ce qui est de leur apparence vestimentaire, ils étaient, dès 1981, très Black avant le Black et très Doom avant le Doom. Leurs fans d'autre part percevaient leurs shows comme des moments de pure magie noire. D'une certaine façon,

le groupe annonce sans aucun doute le Black Metal, non sur le plan musical —quoi que très dérangée, leur musique n'est jamais exempte d'un certain miel, bien sûr, trompeur, leur registre se situant plus du côté de la perversion que de celui de l'agressivité— que par la façon qu'ils ont d'aborder l'art et la vie au travers d'une religiosité diffuse (le paganisme est présent jusque dans les paroles de leurs morceaux et leurs performances extrêmes, têtes de cochon coupées, torches et ambiances macabres, précèdent la « messe » Black Metal, il faut également avoir à l'esprit leur appartenance à une société secrète dublinoise nommée The Lypton Village). Jetant des regards ténébreux vers la fosse en délire d'une boîte de Jazz parisienne recyclée pour l'occasion en club SM, dans sa période la plus dépressive marquée par des titres (excellents) comme « Stares To Nowhere », Lydia Lunch se masturbait sur scène avec un pistolet soi-disant chargé. Siouxsie Sioux, ne reniant jamais tout à fait son passé politiquement tumultueux (vécu au sein du Bromley Contingent), traînait derrière elle une horde de hooligans londoniens enragés prenant chaque tournée comme une occasion inespérée de se foutre à mort sur la gueule (à Paris, durant le « On Tour 83 », ceux-ci déclenchèrent des rixes sévères, avec vols à la tire, qui mirent fin à une improvisation très âpre proposée en fin de concert par Steve Severin et Robert Smith, ce dernier ayant alors intégré le groupe à temps complet).

Mais si la musique était radicalement désenchantée, elle était moins dure, à l'endroit de ses sonorités. C'est le Metal qui, à mon avis, avec le Punk et ce qu'on appelle aujourd'hui le D-Beat (parmi les groupes que je retiens, Exploited, extrêmement agressif depuis la fin des années 90, Discharge, Crass et Flux Of Pink Indians) et encore le Hardcore (j'y viens immédiatement), a apporté avec lui ce vent de dureté, cette intransigeance, que beaucoup jugent comme outrancière mais qui, à mes yeux, est si importante, si capitale. Cette dureté qui fait la différence ! Et donne son sens au mot extrême.

De passage à Hambourg, un ami de Washington D.C. avec lequel je partageais un grand intérêt pour le groupe Devo (le titre « Penetration In The Centrerfold », simplement stupéfiant) me fit découvrir, avec un bon paquet d'années de retard, la scène Hardcore américaine dont il avait été témoin de l'apparition entre 1981 et 1983. Il me mit sur la voix de groupes « ancienne école » (tels que Minor Threat et Void, le label Dischord Records dirigé par Ian MacKaye, des groupes très radicaux tels que Siege et Deep Wound, ou United Mutation) qui me servent encore de référence à l'heure actuelle lorsque j'écoute et suis l'évolution de formations représentatives des scènes qu'on appelle Fastcore (Bruce Banner, Das Oath, Crucial Unit, Nuclear Cult), Noisecore (Anal Cunt), Noise-rock (Lightning Bolt), Screamo-hardcore (Orchid, Jeromes Dream, The Red Scare, The Kodan Armada, Ampere), Sludge (Grief et Corrupted, deux monuments, à mon sens) etc.
Du Hardcore (des multiples formes du Hardcore) au Metal brutal, il n'y avait qu'un pas à faire. J'ai franchi une nouvelle étape avec Napalm Death, entité essentielle que j'aurais tendance à ranger du côté de la musique contemporaine, dont une des discrètes manies consistait à rectifier avec maestria des morceaux de Black Flag en fin de concerts.
Le Metal, à partir de ce moment, s'est complètement ouvert à moi et j'ai en quelque sorte adhéré aux partis pris artistiques d'un très grand nombre de groupes. Parmi eux, également issus de la veine anglaise « Grind Madness », Bolt Thrower et Carcass. J'ai aussi bien sûr suivi des groupes américains aujourd'hui classiques tels que Morbid Angel, Death, Obituary. Je songe aussi à Nile, sans doute parce que j'adore l'attitude très sévère du jeune Karl Sanders, prodigieux jusqu'au milieu de sa carrière. Et, pour évoquer un passé proche, au tandem Sunn O))) & Boris qui a pondu « Etna », un morceau ahurissant figurant sur *Altar*.

Mais revenons à mes débuts, la Coldwave, la musique sombre.
Le Black Metal a naturellement pris place dans cette filiation. À l'univers obscur et fantomatique splendidement décrit par la Coldwave, le Black Metal ajoute une charge massive d'agressivité. Ce que Coldwave et Black Metal partagent indubitablement, c'est le mot Cold, qui revient à un goût immodéré pour le froid intense. On remarque d'ailleurs que certains des groupes Black Metal qualifiés d'irréprochables par les amateurs du genre reprennent des morceaux Coldwave à leur façon (s'éloignant souvent beaucoup des originaux). Parmi les exemples notoires figurent en tête de liste les reprises de « Love in a Void » (de Siouxsie & The Banshees) par Darkthrone (certains des sons du groupe, dans sa phase actuelle « Black 'n' Roll » fait penser à du Cabaret Voltaire live, voir *Live in Sheffield 1982*, ou à du Swans, groupes que connait forcément Fenriz) et d'« A Forest » (des Cure) par Carpathian Forest. À l'écoute de Blut Aus Nord (par exemple « The Plain Of Ida » sur *Ultima Thulée* ou « Chapter I » sur *MoRT*), de Paysage d'Hiver (« Kälte » sur *Kristall & Isa*) ou de Forgotten Woods (groupe norvégien formé en 1991 que j'aime particulièrement, quoique passant assez inaperçu sur la scène Black Metal, il me semble vraiment représentatif, avec Burzum, de ce que le Black Metal peut faire de plus Coldwave et aussi de plus nu, de plus dépouillé, splendide est l'album *As The Wolves Gather,* je songe également à un des derniers opus produits par Forgotten Woods, daté de 2007, brillant de simplicité, *Race of Caïn*), on est frappé par l'espèce de similitude qu'il pourrait y avoir entre une telle musique et celle jouée au début des années 80. Face à ce son, comment ne pas penser à Cocteau Twins (*Garlands*), Dead Can Dance (*Spleen And Ideal*), XMal Deutschland (*Fetisch*, « Qual », morceau décisif de l'album signifie supplice !), The Wolfgang Press (morceau « Tremble

(My Girl Doesn't) »), Coil ? N'est-on pas en droit, malgré d'indéniables divergences, d'y déceler une quantité non négligeable du même état d'esprit ?

La première fois que j'ai écouté du Black Metal, c'était dans la seconde partie des années 90, chez un ami. En fin de soirée, nous passions un grand nombre de disques en revue, vinyles, Cds. Puis vint l'album le plus fameux de Mayhem. Pour être franc, je me rappelle ne pas m'être beaucoup emballé alors pour *De Mysteriis Dom Sathanas*. Le son de l'opus me semblait brouillon, étouffé et plat. La batterie, surtout, comme prisonnière de formes qui me semblaient tantôt approximatives, hésitantes, tantôt par trop systématiques et machinalement plaquées. Un son étriqué. Mais bien entendu, ce n'était là qu'une première impression puisqu'en la pratiquant, on constate au contraire que la musique Black Metal, ornée, très relevée, présente de nombreuses subtilités qui n'apparaissent à l'oreille qu'après plusieurs écoutes, comme s'il fallait passer derrière des « effets de surface » pour accéder au morceau de bravoure, stratégie du retrait typique du genre. La voix était peu crédible au premier abord, frisant presque le ridicule en ce qu'elle semblait vouloir plonger le tout, déjà franchement improbable, dans une atmosphère moyenâgeuse d'un goût douteux. Dans quel but produire une musique si haute en couleur, si décalée et si barbare ? Me poser cette question était déjà en soi attirant (j'ai expliqué plus haut mes raisons !) : voila qui me donnait envie d'en savoir plus et de creuser.

Avec le recul nécessaire, je vois les choses ainsi : ce qui m'a immédiatement frappé dans le Black Metal, c'est de ressentir l'impression qu'il incarne justement un genre de musique sauvage (et il est logique que ce que j'avance là soit beaucoup moins vrai aujourd'hui, le Black Metal subissant lui aussi les effets redoutables de l'usure), soucieux de bouleverser durablement son auditoire. Il radicalise la volonté de déplaire. Il redéfinit aussi la musique sombre et explore des failles qui étaient certainement restées vierges jusqu'à son avènement (on trouve d'aussi grandes inquiétudes peut-être seulement chez certains musiciens contemporains tels que Luigi Nono ou György Ligeti, une aussi grande tristesse peut-être uniquement chez Henry Purcell, ce n'est bien sûr que mon avis !).

On dit de certains films qu'ils ne doivent pas tomber entre toutes les mains. Concernant le Black Metal (et ainsi en va-t-il de toute la musique extrême), je serais tenté d'affirmer le contraire : en tombant entre les mains de tous, le Black Metal pourrait donner conscience au grand nombre de tout ce qu'il est loisible de faire en usant de son imagination, et même de sa folie. Avant-garde (je tiens compte, en écrivant cela, de tous les aspects désuets que cette notion colporte fatalement) ayant choisi le terrain de la musique de genre plutôt que celui des arts plastiques, le Black Metal nous rappelle qu'un des modes d'existence de l'œuvre est le dépassement de la limite, l'outrance, l'excès. Au contraire de la scène Coldwave qui a eu tendance à se commercialiser toujours davantage et à multiplier les concessions (n'hésitant pas à renier tout ce qui pouvait ressembler à un non-conformisme lorsqu'il était question de faire de gros sous et soumise, sur le plan stylistique, à ce que j'appellerais un lent processus d'euphémisation), le Black Metal est resté extrêmement intransigeant et dur. Impitoyable, même, dans son esprit d'indépendance violente tournée contre la tendance générale (mais prenant part malgré tout à l'Industrie Culturelle, quoiqu'on en dise, puisque aucun producteur d'œuvres ne saurait échapper à celle-ci tout à fait, si autonome soit-il, à partir de l'instant où il publie et pérennise sa vision).

Au fond, l'idée (la question) pourrait servir de conclusion à cette première partie de mon introduction, les musiciens Black Metal auraient-ils réalisé un dessein que les groupes Coldwave n'avaient réussi à accomplir que partiellement ? À savoir mener à bien un vrai projet d'indépendance fondé sur le sombre, sur l'obscurité, autrement dit sur le Négatif ?[425] L'hypothèse pour être naïve n'en mérite pas moins d'être étudiée. À partir de 1984, le chantier ouvert par l'album *Pornography* est déjà fermé au public depuis belle lurette et les Cure, ils seront par la suite au bas mot dix fois dissous et reformés par Robert Smith, se contentent d'un stade mental dépassant rarement celui d'imbéciles régressifs (« Jeux de mains, jeux de vilains ! »). New Order, sublime en 1980, —pour s'en convaincre, il suffit de goûter au titre « Homage » figurant sur les *Western Works Studio Sessions*, enregistrement mythique qui avait fait l'objet d'une édition pirate sur cassette il y a de nombreuses années et qu'on trouve aujourd'hui facilement en version digitale sur des blogs consacrés au groupe— amorce assez tôt une chute libre mémorable.
Nombre d'artistes Coldwave ont accommodé leur son de façon à attirer vers eux les médias et à satisfaire les exigences du grand public (« bye-bye Sou-zie Sou ! »). Les musiciens Black Metal ont également su parfois tirer leur épingle du jeu et comme d'autres vivre des jours gras sur le tard (Satyricon ou Immortal ont, depuis quelques années déjà, pénétré les « hautes sphères » de l'industrie du disque, ses strates les plus commerciales, les clips d'Immortal sont diffusés sur MTV, exactement comme pourraient l'être des clips de Scorpions ou d'Iron Maiden). Mais contrairement à leurs aînés, pour accéder à de telles sphères, ces groupes n'ont rien changé

[425] On reconnaîtra sans mal dans cette phrase tout ce que j'ai pu développer relativement à ce que j'appelle « l'ombre » dans ce mémoire.

de fondamental à leur son. Ils sont peu ou prou restés identiques à eux-mêmes. La chose est rare. C'est comme si leur façon d'être indifférents au public avait donné envie au public de venir à eux. Pour mieux comprendre de quoi il en retourne, il me semble à présent indispensable de rentrer plus à fond dans ce qu'est (ou serait) le Black Metal, négation et croyance à la fois.
Moisissure abjecte, nous voici !

Prt.2
RAVISHING GRIMNESS
Du Black Metal (je le nommerai BM dans cette nouvelle partie de mon texte) pourquoi Diable, après un peu plus d'une vingtaine d'années d'existence passées dans la noirceur, reste t-il *encore* à en écrire quelque chose ? N'a-t-on pas, d'ailleurs, continûment écrit et réécrit à son sujet ? En avançant parfois qu'il était sublime. Parfois qu'il était bouffon. Ou pire, qu'il était peut-être simplement futile, insignifiant si on le compare à tout ce à quoi devrait prétendre l'excellence (cette *supériorité*, si chère à l'esprit du Metal), la pertinence et, surtout, la musicalité.

Sublime, bouffon, futile ? Mettre bout à bout ces qualifications révèle une des propriétés qui font du BM un mouvement (on le sait, qui n'en est qu'imparfaitement un) si caractéristique et lui confère, en quelque sorte, une indéniable valeur : ce fait justement de ne jamais pouvoir se laisser définir tout à fait, de façon rationnelle, bien qu'on perçoive d'une part qu'il soit indiscutablement symptomatique de « quelque chose » et malgré qu'il redouble d'efforts, paradoxalement, d'autre part, en tant que mouvement (qui n'en est qu'imparfaitement un) pour se différencier de tout ce qui existe d'autre, pour sembler univoque et distinct, tout à fait exempt d'ambiguïtés.

Avant toute autre chose, le BM est prégnant. Il poisse et progresse en poissant. Il ne nous propose pas seulement de faire un voyage au cœur de l'opacité, là où ne filtre aucune lumière, là où tout à lieu en retrait. Il rend également collant tout ce à quoi il se transmet et tout ce par quoi il passe. Plus qu'il ne vient distinctement à l'esprit, il prend contact avec l'épiderme. C'est dire comme il nous atteint de façon viscérale, presque exclusivement de façon viscérale. Nombre de ceux qui essaient de « penser le BM » considèrent que pour respecter son intégrité, il est indispensable d'éviter de le soumettre à une quelconque forme d'analyse. J'y reviendrai brièvement.
Nous laissant incapables d'en dire quelque chose d'achevé, de définitif, le BM prend ses distances, s'éloigne invariablement, dès lors que nous tentons de le rapprocher de ce qui relèverait de la connaissance. C'est peut-être cela, d'ailleurs, finalement, qui fait qu'on l'assimile naturellement à quelque chose qui serait de l'ordre du péché.
Admis : le BM est blasphème (en tant qu'il insulte ce qui est respectable). Le BM est péché (en tant qu'il prétend transgresser la loi divine et d'une façon générale, l'autorité). Or, nous savons comme il est difficile de doter le pêché d'attributs conceptuels, de se le représenter de façon intellectuelle. Sören Kierkegaard a écrit (dans *Le concept de l'angoisse*, 1844, éditions Gallimard, « Collection tel », Paris, 2010, page 172), vue qui apporte sans doute une clé vis-à-vis du caractère définitivement indémêlable de ce courant musical : « Parler par exemple du péché comme d'une maladie, d'une anomalie, d'un poison, d'une disharmonie, c'est en fausser également le concept. Au fond le péché ne relève d'aucune branche de la connaissance. Il est l'objet du sermon où l'Isolé, seul à seul, s'adresse à l'Isolé. ». Grandiose !

Au travers d'entrées, cet ouvrage se propose —pour le dire vite— de revisiter le BM sous l'angle de l'art, autrement dit de mettre le BM à l'épreuve d'autres formes d'expression. Comme l'a très justement observé Gwenn Coudert à force de fréquenter ce milieu : « Revoir l'art sous l'angle du BM aurait été, sans aucun doute, un projet davantage BM dans l'âme ! ».

Mettre le BM à l'épreuve d'autres formes d'expression. La tâche est simple si elle revient à établir des comparaisons au travers desquelles il est possible de constater à quel point l'art a, d'une façon générale, apporté au BM : apports du folklore (parce que le BM s'alimente à partir de racines profondément enfouies, tant pour produire sa musique que pour s'inventer une apparence, invoquant des croyances, des rites, des légendes souvent déjà présentes dans les arts populaires et dont il va s'amuser à « massivement » noircir le trait) ; apports du roman gothique (parce que le BM tire parti de l'effroi et adopte le « ton du revenant ») ; apports de quelques mandarins du « frozen North » (Munch, Strindberg, le Dreyer de *Vampyr* pour en citer trois) ; apports du romantisme (parce qu'il réfute « l'ordre classique », prône le retrait ou même le complet anéantissement, —Merci Werther !—, parce qu'il s'invente un refuge dans la dépression ou la mélancolie, en ce qu'il accorde aux « états de l'âme » une attention presque pathologique) ; apports du futurisme (parce qu'il manifeste une même volonté de rupture, se sert d'une même autorité arbitraire, forme le même vœu de radicalité —« À nous la table rase, les vêtements regrettables et le changement de paradigme ! ») ; apports de l'expressionnisme (quand il reprend à son compte en les actualisant les ombres dégoulinantes d'un Emil Nolde ou les nus hypnotiques

adoptant des poses à la fois hiératiques et grotesques de Kirchner, mais aussi quand il remanie, en l'outrant, l'esthétique de films tels que *Le Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene, —qui dit, toutefois, que l'illustre réalisateur n'aurait pas lui aussi entendu parler de « Corpse Paint », ces peintures de guerre appliquées sur le corps des guerriers et représentant ceux-ci une fois mort ?, le métrage expressionniste est sorti en Allemagne en 1920— ; apports du film d'horreur, pas forcément gore, parce qu'en plus d'un goût très prononcé pour l'esthétique de la répulsion, le BM confère au choc un rôle de premier plan, parce qu'il fétichise le spectacle de la peine et recoure très fréquemment au sadisme, l'auditeur devant être rien moins que brutalisé par ce qu'il voit et entend (le fait qu'il y ait certainement autant de déprime que de « raw power » dans la musique BM confère aux chocs qu'elle assène à son auditoire transi une plastique teintée de mélancolie absolument unique) ; apports de l'actionnisme viennois *(*avec lequel le BM partage non seulement un penchant à la religiosité, aussi infâme que puisse prendre sa tournure, —à ce propos, rappelons qu'il y a selon nous entre l'actionnisme et la performance peu ou prou le même rapport qu'il y a entre le BM et le mouvement musical américain que l'on nomme Hardcore : d'un côté l'adhésion volontaire à « certaines formes de croyance » tient généralement lieu de fond de commerce, de l'autre, les agissements se souhaitent majoritairement athées et partant, aspirent à un certain dépouillement (semi-nudité, tenues vestimentaires banalisées) ; dans le Hardcore (la performance) tout semblerait découler des actes accomplis (il est surtout question d'immanence : une multitude de façons d'agir tenant scrupuleusement compte d'un « où » et d'un « comment » sont envisagées), dans le BM (l'actionnisme), agir se charge d'une dimension métaphysique, il faudrait bien sûr étudier plus sérieusement les fondements de cette apparente opposition— mais aussi et surtout l'illusion qu'il serait possible d'abolir les frontières séparant un imaginaire fantasmé de la réalité, la transgression commise en utilisant les moyens de l'art représentant pour l'actionnisme comme pour le BM un levier privilégié, j'abordais précédemment ces questions un peu différemment) ; et enfin, plus près de nous, non plus les apports mais cette fois le dialogue qui a pu s'établir depuis quelques années entre le BM et toutes sortes d'expériences extrêmes observées dans le champ de l'art contemporain qui puisent leurs sources non tant dans la souffrance que dans un projet de déplacement des limites (l'atteinte aux normes est le but).

Mettre le BM à l'épreuve d'autres formes d'expression. La tâche s'avère plus ardue lorsqu'il faut admettre qu'il ne sera peut-être jamais possible de savoir au final si ces influences ont eu autant d'impact que des signes de surface pourraient le laisser penser (là de même, rien de très clair, rien d'arrêté une fois pour toutes). Au fond de quoi parle-t-on ? D'un style ? Qu'il serait question de comparer à d'autres styles ? Revoir le BM sous l'angle de l'art et d'autres moyens d'expression… Certes, mais cette voie entraînerait notre embarcation déjà frêle vers un récif tristement célèbre : celui consistant à essayer d'instituer le BM. En ayant pour but plus ou moins avoué de tenter de le faire accéder au Grand Art. Qui, nous le savons bien, a été de tous temps rien moins qu'une supercherie ! Rapprocher le BM de l'art que nous connaissons serait au fond à tous coups une façon de l'ériger, d'en faire quelque chose de digne, ce qui reviendrait à adopter une posture qui serait en parfaite opposition avec l'état d'esprit du BM, qui se doit, pour le moins, d'inspirer la morgue, le dédain, le mépris.
Nécessaire serait de poser différemment la question, en lui conférant davantage de subtilité : « Qu'est-ce » donc, « qui vient avec le BM et qui relèverait de l'art ? ». Une force ? Une envie de se prononcer, d'éviter la mollesse (en ce qui me concerne, une façon de me consolider) ? Un désir d'être dandy, élégant, impertinent, apparent ? Une envie d'en être, de participer, quoi qu'on n'ait aucune des qualités requises pour cela, ni talent, ni goût pour tout ce que saurait offrir le succès ? Un appétit pour l'inaccessible, le lointain ? Certains des acteurs jouant un rôle décisif dans l'actuelle phase du BM se gardent bien d'idéaliser cette force (question de génération ?). Comme l'évoquait, dans un entretien, Vindsval, protagoniste central du groupe à géométrie variable Blut Aus Nord (propos que je n'ai malheureusement pu retrouver sur un blog consacré au Metal français, mais dont j'essaie de restituer ici la teneur, il me maudira sans aucun doute !) : « Les acteurs du BM réécrivent leur vie en prenant l'aspect de héros indestructibles et épiques. Mais tout finit tôt ou tard devant la télé, avec des potes de fortune réunis autour de canettes de bière de mauvaise qualité. » Achevons cette digression portant sur la tendance qu'à le milieu BM à s'idéaliser sur une observation de mauvais aloi : si le tribalisme pouvait servir de dénominateur à des styles musicaux n'ayant rien ou presque en commun, on pourrait s'amuser, mais bien sûr ce rapprochement rien moins qu'outré fera frémir tout amateur de BM qui se respecte, à comparer des formations telles que Mayhem, Burzum, Darkthrone, Emperor et Immortal à des groupes de Gangsta-rap nord-américains tels que NWA ou Wu-Tang Clan. Même goût pour la violence, les lames et les armes, même souci de n'avoir de comptes à rendre à personne en recourant au DIY intégral, création de conditions matérielles susceptibles d'engendrer une parfaite autonomie allant de la génération d'un label (qui serait comme l'émanation directe du gang) à la diffusion d'albums dans des circuits marginaux (vis-à-vis de l'Industrie Culturelle) mais très efficaces, la production trouvant tôt ou tard le chemin de ses fans.

Mettre le BM à l'épreuve d'autres formes d'expression, j'y reviens.
Ou encore faudrait-il tenter de savoir pourquoi le BM semble, à l'heure actuelle, remplir un rôle qui, par le passé, aurait typiquement été celui d'une avant-garde, au moment précis où dans le champ de l'art, la notion d'avant-

garde a été frappée d'obsolescence. Souvenons-nous, par exemple que, comme le BM, peu avant la première guerre mondiale, le cubisme faisait l'objet d'appropriations passionnées un peu partout dans le monde.
Autre point dont il y aurait vraiment beaucoup à dire, la relative vitesse à laquelle le BM s'est globalement intégré à la société, environ quinze ans, soit beaucoup plus vite que Jean-Sébastien Bach qui est resté, si je ne me trompe, une bonne cinquantaine d'années dans les oubliettes, lui qui souhaitait « offrir ce qu'il y a de plus céleste, de plus beau ». C'est un peu comme si la société intégrait avec de plus en plus d'aisance ce qui s'oppose violemment à elle, ce qui la contredit et même la maltraite : l'abolition des tours jumelles a donné naissance à une superproduction cinématographique qui rapporte (comme rapporte Ground zero, le mémorial bâti sur les décombres du World Trade Center) et le Black Metal commence à avoir un petit succès dans les comités de direction de certaines grandes entreprises où il est parfois utilisé comme un outil dans le cadre de formations dont l'objectif consiste à tenter de « redevenir sauvage ». À ce sujet, voir le second épisode, pour le moins inquiétant, de la série *Black Mirror* (que Nicolas Walzer avait eu l'idée « lumineuse » de me faire voir avant que j'entreprenne la rédaction de ce texte) et bien sûr les textes infiniment pessimistes de Francesco Masci (en particulier *Entertainment!* aux éditions Allia, Paris, 2011). Notre société est ainsi faite que c'est précisément le geste apparemment le plus en rupture avec son éthique qu'elle va faire valoir et peut-être même glorifier.

De façon assez classique, il aurait été aussi possible d'étudier en quoi le BM réussit et en quoi il échoue. Ou encore d'essayer d'étudier le BM en le privant de sa dimension musicale.

« The Church Of Real Metal » est le titre d'un morceau récent du groupe norvégien Darkthrone. « Church », « Real » et « Metal » : trois mots qui, disposés dans cet ordre, pourraient laisser penser qu'ils en disent long sur l'idéologie du BM, presque tout, en réalité. Sauf qu'il est ardu de tenter de savoir de quoi parle exactement le morceau !
À Oslo, au tournant des années 90, quelques « doigts de la main gauche » bâtissent leur empire sur le malheur. Leur projet musical terroriste (s'il en est), morbide et ouvertement autoritaire va, contre toutes attentes, avoir d'immenses répercussions.
L'histoire de cet engendrement a été tellement relatée qu'il n'est pas nécessaire de revenir encore une fois sur ses détails. Pour simplifier, disons que *Deathcrush* de Mayhem date de 1987 et qu'il constitue à lui seul une « porte d'entrée vers tout ce qui s'oppose au bien » dans l'embrasure de laquelle passeront des dizaines, puis des centaines de groupes (quoi, j'exagère ?) « appliquant le concept », parfois presque à la lettre (c'est pourquoi il n'est pas vain de parler de « disciples »). En écoutant *Deathcrush* aujourd'hui, la quasi absence d'ambition (ou « de prétention à ») de l'opus sur le plan musical surprend si on la compare aux grandes visées de groupes tels que Napalm Death ou Bolt Thrower, à peu près au même moment. Et pourtant ! Il y a là les germes d'un son (et d'une esthétique pour le moins extrême, voir l'image très « larmes d'Eros » utilisée en couverture) qui sera bientôt reconnaissable entre tous. Pour se faire une idée d'un des morceaux les plus représentatifs de ce son tout à fait unique (le son BM) sans recourir à des titres ou à des albums archi usés, on écoutera par exemple « To Wear The Mark » du groupe norvégien Aura Noir (figurant sur la compilation *Deep Dreams Of Hell* publiée, si mes souvenirs sont bons, en 2005 par le groupe). Plus *necro* dans le son, tu meurs !

Bien qu'on soit en droit de douter de la pertinence du « projet BM » (quelque peu artificiel) au moment où il était initié, il n'en reste pas moins dans les faits qu'aujourd'hui, de l'Australie à la Chine en passant par le Grèce, chaque pays —même ceux qui sembleraient les plus éloignés de ce qu'on pourrait non sans humour surnommer « la doxa BM »— est fort de quelques groupes Black, certains bénéficiant déjà dans le milieu du Metal d'une indiscutable notoriété. Comment interpréter ce déploiement inimaginable, cette montée en puissance graduelle que rien n'arrête ? Elle ne s'effectue pas uniquement sur le plan esthétique. Le détail est essentiel.
Il faut se rappeler qu'avant de réunir une foule de sympathisants, il était fréquent qu'on juge, dans la presse spécialisée notamment, le BM comme une espèce de tour de force affecté élaboré dans l'unique but d'attirer l'attention. Pour s'en convaincre, il suffit de constater qu'à l'heure actuelle encore, de nombreux critiques éreintent Darkthrone, en faisant notamment valoir l'idée (récurrente jusqu'à l'absurde sur le Net, absurde en ce sens que ce que nous « donne » la musique ne passe pas uniquement par la musique mais aussi par bien d'autres choses) qu'une trop grande attention accordée à l'image que celui-ci véhicule (un discours, une attitude) aurait en quelque sorte porté atteinte aux qualités musicales du groupe, qui seules devraient entrer en ligne de compte —reproche que l'on faisait déjà à de nombreuses formations Punk ou Hardcore (« Que de la gueule, trop d'attitude et pas assez de technique = ce n'est pas (assez) de la musique ! »). En réalité, comme l'a justement constaté Frédérick Martin dans *Eunolie*, *Légendes du Black Metal* (Éditions MF, Paris, je me réfère à la seconde édition revue et augmentée de l'ouvrage parue en 2009), la majorité des groupes BM font montre d'une virtuosité technique impeccable, voire parfois nettement au-dessus du commun (pour s'en convaincre, il suffira d'écouter comment *Hellhammer* manie la batterie au sein de Mayhem, cette batterie avec laquelle j'avais justement beaucoup de mal en l'entendant pour la première fois), mais cette virtuosité prend elle aussi

l'apparence d'un désastre complet puisqu'elle a été soumise comme le reste au « plaisir aristocratique de déplaire ».

Le succès du BM tient tout entier dans un paradoxe flagrant (je dirais presque outrancier) : derrière son armada d'effets plus affolants et baroques les uns que les autres (obscurité, violence, mort), la dimension élémentaire (dans le sens de fondamentale, essentielle) du courant inspire la confiance. On comprendra vite pourquoi : pour donner accès au monde qu'il propose, qui lui-même n'est pas si complexe qu'il n'y paraît, le BM fournit un nombre extrêmement limité de rudiments. Bien que néfaste, nocif, polluant en apparence, il n'en fait pas moins miroiter à tout à chacun un « pacte honorable » qui pourra être conclu dans les plus brefs délais et donnant accès à rien moins qu'un « monde ». Pour le dire autrement : bien que l'expérience (mystique, par certains aspects) que le BM propose semble infinie, elle n'en passe pas moins par l'activation d'une espèce de prêt-à-monter très concret offrant l'opportunité d'une très rapide appropriation.
Ainsi, même s'il est clair qu'il vaut bien plus que cela pour les amateurs du genre que nous sommes, le BM peut être perçu comme une « Église du Metal Véritable » en version prêt-à-monter. Avec le BM, chacun peut accéder au Metal (et au Mal ?). Même sans être musicien. N'est-ce pas le propre du style que d'offrir la possibilité de sa reproduction par d'autres ? En ce sens, conformation et style sont frères.
Les premiers albums de Mayhem, Burzum ou Darkthrone, extrêmement « stylés », renferment une espèce de doctrine qu'on pourrait (si l'on ne craignait de la rendre schématique) voir, oui, comme un kit livré avec son plan de montage et que l'on peut assembler soi-même. Ledit kit renfermant tout autant un portefeuille de thématiques reposant sur une conception du monde, qu'une façon de jouer et d'aborder les instruments, que des règles de conduite et bien sûr une esthétique allant de la tenue vestimentaire (la « panoplie » BM) à la façon de mettre en scène des images, de former des logotypes etc. Les choix esthétiques renvoyant (mais n'est-ce pas toujours le cas ?) à des vues idéologiques de façon plus ou moins claire.

« Ravishing Grimness » est le cinquième morceau de l'album éponyme de Darkthrone sorti en 1999 sur le label Moonfog Productions. « Ravishing » : à savoir, attirant, ravissant, très beau ; « Grimness » (de « Grim ») : à savoir angoissant, doté d'un air morbide ou malsain.
Voici quelques-unes des paroles extraites de la chanson citée dans ces lignes : « Ripping cruelty, The only ability / Black hole soul, High on hostility / Unearthly rush of misanthropy pure / For this I'll burn in Hell for sure ».
« Ravishing Grimness » présente la juxtaposition de deux termes en apparence impossibles à associer. Dans notre façon de juger le BM, tout s'oppose exactement de cette étourdissante façon. Le BM est sinistre mais enthousiasmant, capital mais maniéré, clairvoyant mais infantile, soporifique mais innovant, abrupt mais sophistiqué, menaçant mais jouissif, abrasif mais nourrissant. Plus fondamentalement, c'est le geste essentiel qu'il propose qui saurait le mieux le qualifier : il met tout ce que la Communauté a tenté d'ériger tête en bas. À l'abri des énergies positives et du plus grand nombre (on a très justement écrit que les règles qu'il imagine sont destinées à être tues), le BM propose l'opposition comme raison d'être. Il ouvre un « contre-monde ». Attitude que je relie très directement à ces lignes de Jacques Lacarrière (*Les gnostiques,* Idées/Gallimard, poche, 1973, page 66) : « Ce qu'ils prônent, d'une certaine façon, c'est une fuite immédiate, une désertion hors du monde et des siècles. Comment, alors écrire l'histoire de ceux qui justement n'en voulurent jamais, tracer le portail figé d'ombres qui fuient sans cesse ? On poursuit, on effleure les gnostiques, on ne les saisit pas. ». Tenter de savoir s'il incarne un « mal nécessaire » nous ferait sans doute entrer dans des considérations par trop morales : « Hate Is The Law ». Noir ? C'est noir !

Or la tendance actuelle du Metal est très différente de celle qu'on pouvait voir se développer dans les années 90, principalement motivée par le projet de créer un style inédit, aussi intégral, fonctionnel et cohérent que saurait l'être une machine de guerre (pour reprendre une façon de dire célèbre). Le Metal se propose aujourd'hui de « passer au delà des influences » (je reprends là aussi une expression très souvent employée sur les blogs consacrés au Metal sur Internet) et d'éviter de s'inscrire dans une forme qui serait trop typée artistiquement (« Hate », c'est vraiment très typé !). À ce sujet, est-ce à tort ou à raison que certains qualifient, en parlant du Metal, l'ère musicale qui est la nôtre comme étant post-Metal, c'est-à-dire comme ayant dépassé une phase de l'histoire de la musique populaire où le Metal semblait avoir une pertinence ne pouvant en aucun cas être remise en question ? À raison, si l'on considère que certains groupes préfèrent ne plus mettre le Metal au centre, en choisissant de l'expatrier tout en le conservant, de le reléguer dans une périphérie où il agit à la fois comme une citation et une des voix pouvant contribuer à l'élaboration d'une polyphonie. Représentatifs d'une telle approche sont sans aucun doute des formations comme Locrian ou Gnaw Their Tongues, dont on entend parler ces derniers temps. Chez ces deux groupes (qui n'ont pas grand-chose à voir en dehors du fait qu'ils se revendiquent pour une part du BM et sembleraient, selon certains critiques, hypothèse malaisée à défendre, représenter la troisième vague du mouvement), l'appartenance à un style univoque tendrait à être abolie. À l'opposé donc, de l'attitude typique de musiciens Metal qu'on pourrait dire « fondateurs » (ce que sont des groupes comme Morbid Angel ou Death pour le Death Metal, par exemple, ou Carcass pour le Grindcore, groupes travaillant d'arrache-

pied a se forger une identité claire, la machine de guerre que j'évoquais précédemment) Locrian ou Gnaw Their Tongues cultivent —à l'endroit du BM auquel ils prétendent pour une part appartenir— un flou élaboré à la croisée des styles. Pour comprendre ce que j'avance ici, il suffit d'écouter des morceaux de Gnaw Their Tongues tels que « And The Waters Shall Prevail Upon The Earth » ou « Blood Drenched Altars », figurant sur l'album *Die Mutter Wählt Das Todtenkleidchen* (2009) : omniprésent, le son Black n'en est pas moins relégué au second plan et employé comme une espèce de toile de fond solennelle sur laquelle vont survenir continûment des événements musicaux d'un autre type.
Pour certains d'entre ceux qui rejettent la tendance post-Metal notamment parce qu'elle cultive le flou et évite une opposition violente avec la société, ôter au BM ce qu'il aurait de néfaste reviendrait à tenter d'en ôter ce qui en fait l'essence même.
Comme eux, il me semble que l'attitude BM tire en grande partie son intérêt du fait qu'elle soit misanthropique. Au fond le BM n'a-t-il pas précisément été inventé pour être honni ? Et pour permettre de honnir ? Pour faire apparaître ce qui est contraire au bien (au grand jour, certes, de façon confidentielle) et nous faire réfléchir sur lui ? Aux yeux des puristes, les actuelles tendances prétendant produire du BM tout en en ôtant ce qu'il aurait de mauvais parait pour le moins étrange. À ce sujet, l'interminable controverse suscitée par la publication du manifeste *Transcendental Black Metal* d'Hunter Hunt-Hendrix (chanteur du groupe américain Liturgy) est loin d'être anodine : l'auteur y forme l'hypothèse selon laquelle la phase négative du BM ne serait qu'un premier pas balbutiant (une « phase atrophiée ») destiné à recevoir un jour son coin de soleil, hypothèse que les pionniers du genre n'ont pas manqué d'accueillir comme un acte de pure trahison. Qu'on soit d'accord ou pas avec Hunter Hunt-Hendrix (le premier album de Liturgy, *Renihilation*, est pour le moins intéressant), on ne peut que constater que de tels propos sont représentatifs d'une tendance actuelle du BM impossible à négliger, d'une tendance positive du BM représentée par des formations, outre Liturgy, telles que Wolves In The Throne Room, A Forest Of Stars ou Alcest, émissaire français du courant « BM Shoegaze » (qui puise sa source dans des groupes comme… Cocteau Twins !). Un BM affirmatif, en somme, qui naîtrait quelques vingt ans après « Chainsaw Gutsfuck » et « Pure Fucking Armageddon ».
D'où vient le lézard ? Le BM nord européen projette depuis ses origines de s'adresser uniquement à des initiés et adopte en cela le fonctionnement de certains groupuscules ou de certaines sectes. Par vœu, le BM originel s'oppose donc au grand public et agit contre la tendance générale. Il souhaite être la peste du Mainstream !, ce qui va rendre le Mainstream malade, ce qui va le faire pourrir de l'intérieur et lui refiler quelques bubons. C'est pourquoi la phase actuelle positive du BM, plus acceptable, suscitant davantage l'approbation, fragilise le milieu quand elle ne le divise tout simplement pas en deux camps, en rangeant d'un côté les gardiens d'une doxa, les « true », pour qui le BM tire sa force de la consanguinité (de la reproduction d'un modèle établi une fois pour toutes par les groupes fondateurs) et de l'autre, les progressistes, qui conçoivent leur action comme appartenant à une évolution (pour ceux-là, le modèle à reproduire bougerait en permanence) et qui tentent de prouver qu'il est possible de faire avancer ce type de Metal en l'orientant vers la lumière ou en lui faisant intégrer des éléments extérieurs (en puisant sans culpabiliser dans d'autres styles musicaux). Tout cela pour avancer qu'au centre du BM, éthique et style confondus, se pose l'ardente question de la façon dont il revient de reproduire un modèle[426].

Résumons : le BM est porteur d'une promesse qui lui confère une grandeur (une intégrité à toute épreuve) mais d'autre part cette promesse pourrait le condamner à devoir toujours rester identique à lui-même, dans une plus ou moins grande mesure, éventualité que la nouvelle génération BM ressent comme un danger.

À propos de ce courant qui n'a pas fini de nous surprendre, j'avancerai pour finir que ce qu'il faut en retenir principalement, sur le plan théorique, c'est qu'il est l'expression d'un grand NON dont les mises en forme successives sont jusqu'à aujourd'hui presque toutes nées sous le signe du blasphème… et donc de la croyance !

Le BM est l'expression d'un grand NON associé à une mystique (idéal et exaltation). C'est pourquoi le BM comparé à d'autres formes d'expression pourra d'une part être perçu comme un épisode (particulièrement long) issu de la saga amalgamant « toutes les fois où l'art a incarné un grand NON ». Mais aussi comme Le mouvement ayant tenté, sur le plan de l'art, d'associer ce NON à un au-delà, à un « inaccessible ».

---

[426] Pour saisir en quoi toutes ces considérations concernant « l'appartenance » ont finalement beaucoup plus d'importance qu'on pourrait le supposer, je renvoie vers *Du paganisme à Nietzsche*, *Se construire dans le métal*, Camion Blanc, 2011, de Nicolas Walzer. Dans un mail, celui-ci m'écrivait récemment : « Il y a beaucoup de groupes qui sont techniquement BM mais dont l'univers est positif. À qui incombe-t-il de dire "C'est contraire au mouvement, c'est mal !" ? À personne me semble-t-il, car la musique n'appartient à personne ou à tout le monde, ce qui revient au même ».

Dire que le BM est contestation, pure négation, ce n'est pas en avoir assez dit encore. Il est contestation et croyance à la fois. Négation et croyance à la fois.
Des grands destructeurs tels qu'ont pu l'être certains des acteurs du mouvement Dada, ou Marcel Duchamp[427], auraient-ils pu être Black Metal ? Je ne le pense pas, car il leur manque (et pour ma part, je dirais heureusement !) l'idée d'un au-delà. En ce sens, le mouvement BM (qui n'en est pas tout à fait un) est moins destructeur et nihiliste qu'il n'y paraît : il contente ses adeptes autant qu'il les échine, la souffrance faisant partie du jeu et laissant entendre qu'elle se muera bientôt en satisfaction, en une satisfaction supérieure à toute autre, en une satisfaction d'une portée immense.

Moisissure infâme, nous voilà !

[427] Je pense essentiellement à *Fontaine* (1917). Jean-Claude Moineau m'a aussi fait remarquer combien les artistes BM sont attachés à la représentation, point du plus grand intérêt que j'ai esquivé malgré moi.

LE TOURNANT HOSTILE

Plaidoyer en faveur des coups bas

ILLUSTRATIONS

Table des illustrations[1]

[1] J'ai réalisé ce cahier d'illustrations en prenant un parti : celui de la juxtaposition. Les images mises côte à côte pouvant générer des résonances, des « situations imagières » propices à la confrontation, à la comparaison. Au risque que ces montages compliquent quelque peu les choses.

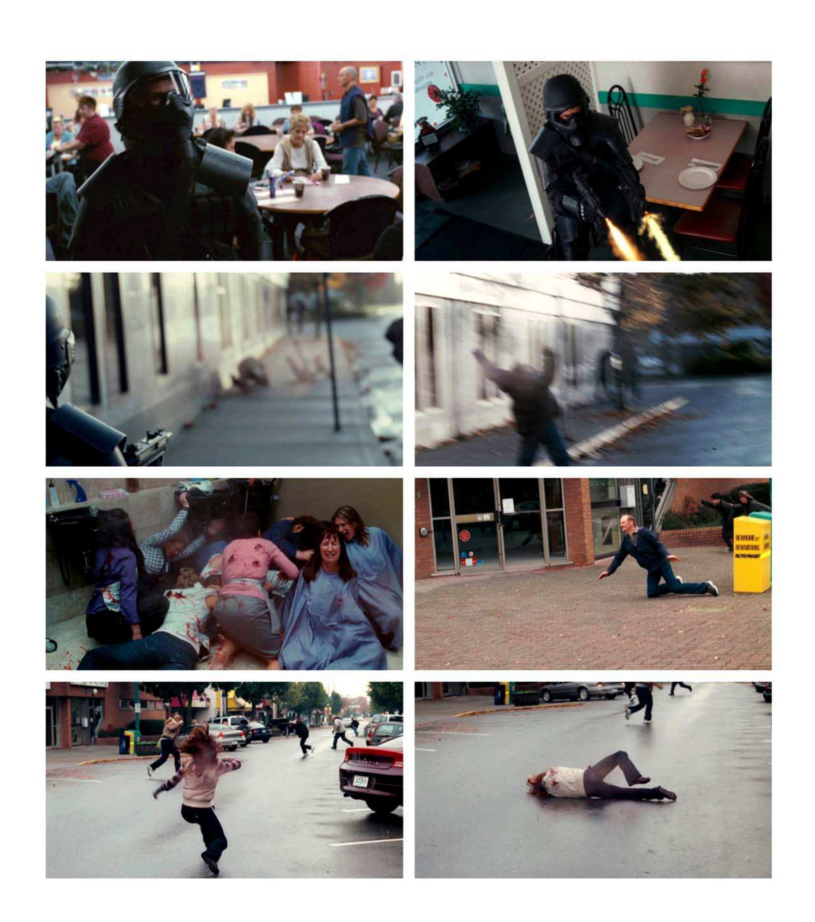
LE TOURNANT HOSTILE

Plaidoyer en faveur des coups bas

0

00 – COUVERTURE DU MÉMOIRE
ANONYME, « Homme à terre », Archive Michael Bœhlke, 1982, image reproduite en 4e de couverture de BŒHLKE, Michael, & GERICKE, Henryk, *Too Much Future, Le Punk en république démocratique allemande*, Traduit de l'Allemand par Kelly Fourment, éditions Allia, Paris 2010.
COMMENTAIRE : Ivre mort, ou mort ? Bourreau (de soi-même), ou victime ? Ivre mort !

1



Thomas De Quincey

De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts

Traduit de l'anglais
et préfacé
par Pierre Leyris

Gallimard

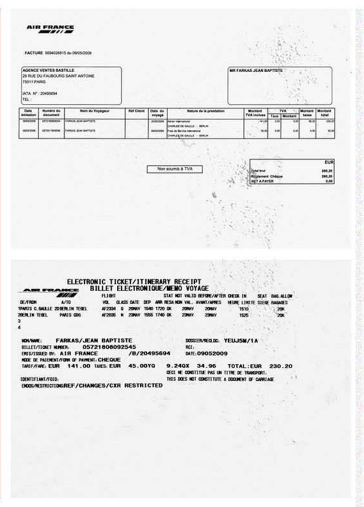
1

01 – DE L'ASSASSINAT CONSIDÉRÉ COMME UN DES BEAUX-ARTS
GAUCHE : **BOLL**, Uwe, *Rampage, Sniper en liberté*, long métrage de fiction, Allemagne/Canada, 2009, impressions d'écran obtenues à partir d'un DVD du film.
DROITE : **DE QUINCEY**, Thomas, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* (1827), éditions Gallimard, coll. « L'imaginaire », trad. Pierre Leyris (1963), Paris, 1995. Reproduction de la page titre du livre.
COMMENTAIRE : Il m'a semblé intéressant de montrer en associant ces deux sources que de vieux textes peuvent ressurgir sous des formes contemporaines inopinées. Bien qu'il ne l'exprime pas en des termes précis, Bill Williamson, le personnage au comportement extrême mis en scène par Uwe Boll est persuadé d'être le « porteur d'une œuvre artistique authentique » tandis qu'il commet tous ses crimes abominables.



XVI. Biennale de Paris in Berlin

Künstler_innenhaus Bethanien
Mariannenplatz 2, 10997 Berlin
http://www.bethanien.info



AIR FRANCE

FACTURE 0694026815 du 09/05/2009

AGENCE VENTES BASTILLE
29 RUE DU FAUBOURG SAINT ANTOINE
75011 PARIS

IATA N° : 20495694
TEL :

MR FARKAS JEAN BAPTISTE

Date émission	Numéro du document	Nom du Voyageur	Réf Client	Date du voyage	Nature de la prestation	Montant TVA incluse	TVA Taux	TVA Montant	Montant taxes	Montant total
[illegible]	[illegible]	FARKAS JEAN BAPTISTE		[illegible]	[illegible] CHARLES DE GAULLE - BERLIN	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	FARKAS JEAN BAPTISTE		[illegible]	[illegible] CHARLES DE GAULLE - BERLIN	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

Non soumis à TVA

	EUR
Total brut	[illegible]
Règlement Chèque	[illegible]
NET A PAYER	[illegible]

ELECTRONIC TICKET/ITINERARY RECEIPT
BILLET ELECTRONIQUE/MEMO VOYAGE

AIR FRANCE

DE/FROM	A/TO	FLIGHT VOL	CLASS	DATE	DEP	ARR	STAT RESA	NOT VALID BEFORE NON VAL. AVANT	AFTER APRES	CHECK IN HEURE LIMITE	SEAT SIEGE	BAG.ALLOW BAGAGES
1PARIS C.GAULLE 2D	BERLIN TEGEL	AF2334	Q	20MAY	1540	1720	OK	20MAY	20MAY	1510		20K
2BERLIN TEGEL	PARIS CDG	AF2035	N	23MAY	1555	1740	OK	23MAY	23MAY	1525		20K
3												
4												

NOM/NAME: FARKAS/JEAN BAPTISTE   DOSSIER/RECLOC: YEUJSM/1A
BILLET/TICKET NUMBER: 05721808092545   RCI:
EMIS/ISSUED BY: AIR FRANCE /B/20495694   DATE: 09052009
MODE DE PAIEMENT/FORM OF PAYMENT: CHEQUE
TARIF/FARE: EUR 141.00 TAXES: EUR 45.00YQ 9.24QX 34.96 TOTAL:EUR 230.20
CECI NE CONSTITUE PAS UN TITRE DE TRANSPORT.
THIS DOES NOT CONSTITUTE A DOCUMENT OF CARRIAGE
IDENTIFIANT/FOID:
ENDOS/RESTRICTIONS: REF/CHANGES/CXR RESTRICTED











2

02 – L'ÉPISODE BERLINOIS
GAUCHE : **BÜCHER**, Tom, **FARKAS**, Jean-Baptiste, **GURITA**, Alexandre, **ANONYME**, montage d'images diverses relatives au voyage de la XVIe Biennale de Paris à Berlin dans le courant de l'année 2009 : reproduction du carton d'invitation, fac-similé des billets d'avion (de Jean-Baptiste Farkas) , photographies prise à Berlin et dans le lieu appelé *New Yorck im Bethanien*.
COMMENTAIRE : L'association chargée de gérer les comptes de *New Yorck im Bethanien* avait été catastrophée par le prix de ces billets, réservés au dernier moment. Michel Chevalier, qui avait sollicité La Biennale de Paris pour cette opération, était venu de Hambourg, où il habitait, en autocar.
DROITE : **ANONYME**, photographie d'Alexandre Gurita dans la « salle de conférence » de *New Yorck im Bethanien* durant une de ses prises de parole, à titre de traducteur.

3

HOSTILE TURN

Shannon L. Goree

About Creative Practices that Ruin Art, Spaces, People, or Things

"AN ANTHOLOGY OF TYRANNICAL STYLES FROM ALL OVER THE WORLD"
Flash Art

"Highly Recommended!"
New York Magazine



BERKELEY | UNDERGROUND





3

03 – HOSTILE TURN #1

GAUCHE : **FARKAS**, Jean-Baptiste, *Hostile Turn, une couverture américaine*, photomontage, 2012.

COMMENTAIRE : Rêvons un peu ! À quoi ressemblerait la couverture américaine d'un ouvrage portant pour titre « Hostile Turn » (« Le tournant hostile ») ? Sur celle-ci, on lirait, par exemple : « À propos de pratiques créatives qui ruinent l'art, des espaces, des choses ou des gens. ». Comme c'est souvent le cas pour ce qui est des publications américaines, la couverture de cet ouvrage serait ornée de quelques légendes apologétiques extraites de la presse : « Une anthologie de styles tyranniques natifs des quatre coins du monde. », « Hautement recommandé ! ». Le titre de cet ouvrage (qui n'existe pas encore) contretype les publications américaines qui, en vue de s'avantager (notamment sur le plan commercial), se mettent au calibre d'un « TURN », « tournant » de ceci ou de cela, « Tournant Iconique » ou « Tournant Linguistique », etc. « Chaque campus américain lance un "turn" sur le marché comme une savonnette dernier cri ! » me confiait récemment un universitaire français réputé.

DROITE : **ŽULAWSKI**, Andrzej, *Possession*, long métrage de fiction, France-Allemagne, 1981, impressions d'écran obtenues à partir d'un DVD du film.

COMMENTAIRE : Il m'a semblé judicieux, dans ce cahier d'illustrations, de présenter quelques actes hostiles perpétrés par des femmes, les hommes n'ayant pas l'exclusivité de tels actes. Dans cette scène et d'une façon générale tout au long de Possession, Isabelle Adjani, plus irritante que jamais, distille continûment une hostilité hors la norme, ardente et située aux confins de la folie.

MAINTENANT

Numéro 7

Dépôt Principal : Galeries de L'odéon

À voir dans un an

Arthur

Cravan

CONTRE

Salvador

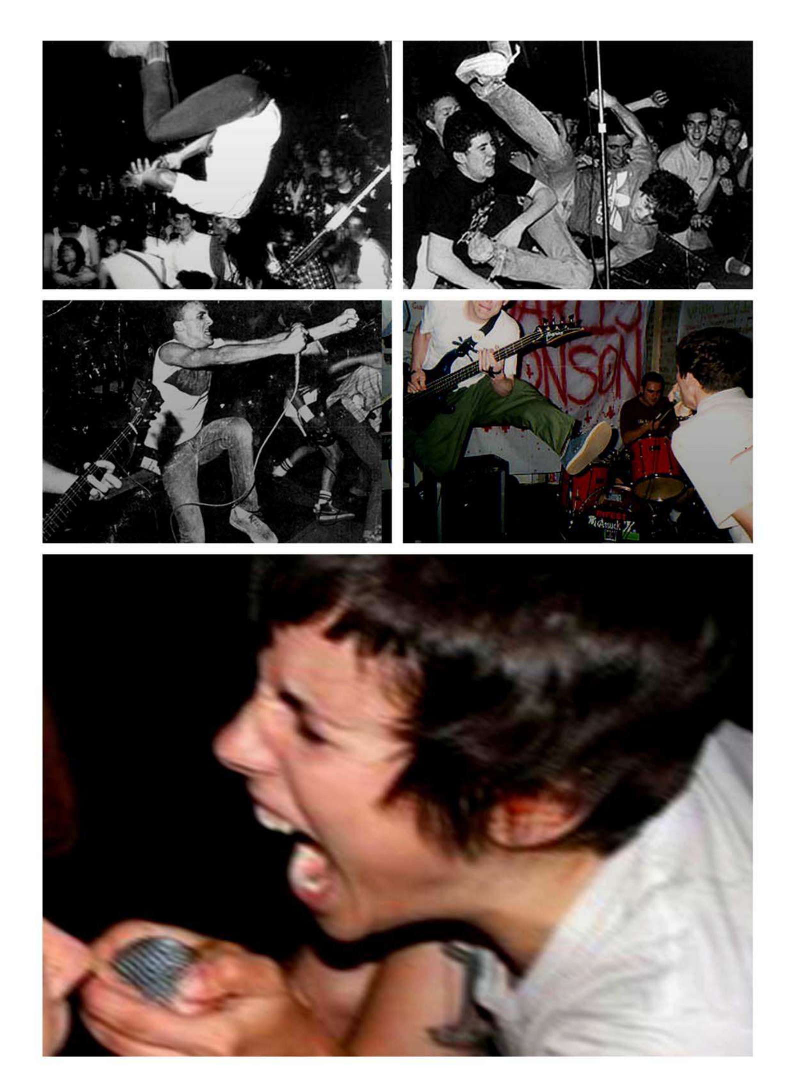


. . . . COMBAT

4

04 – CRAVAN VS. DALI
FARKAS, Jean-Baptiste, *Cravan Vs. Dali*, photomontage, 2012.
COMMENTAIRE : Réalisée dans un style strictement « cravanesque », cette contrefaçon annonce un match de boxe qui opposerait Cravan à Dali, les deux figures prises pour modèle dans mon étude du rapport que l'artiste entretient avec la notion de reconnaissance.

5



Joseph Heath et Andrew Potter

Révolte consommée

Le mythe de la contre-culture

Traduit de l'anglais (Canada)
par Michel Saint-Germain et Élise de Bellefeuille

naïve

5

05 – BLOODY HARDCORE

GAUCHE : **ANONYME**, *Photographies de groupes de Hardcore américain en pleine action*, à New York, Boston, Washington D.C. et Pittsburgh. De gauche à droite et de haut en bas, les groupes Bad Brains, Void, SSD (Society Systeme Decontrol), Charles Bronson et Punch.

COMMENTAIRE : Hormis les deux derniers, Charles Bronson et Punch, les groupes présentés dans cette illustration sont emblématiques de la scène Hardcore « mythique » née au tout début des années 80. Nombre d'amateurs des musiques Punk et Hardcore, et plus généralement de musique extrême, cédant à la nostalgie, ont tendance à prétendre que c'est au moment de leur émergence que ces styles étaient les plus pertinents et vigoureux. Soit entre 1976 et 1983, période qui, aux États-Unis, irait de la naissance des Ramones à Minor Threat en vitesse de croisière (et des débuts des Sex Pistols à Discharge en vitesse de croisière en Angleterre). Pour ma part, tout à l'encontre, je considère la musique extrême n'a jamais été aussi supérieurement honorée qu'à l'heure actuelle, tandis qu'une génération de musiciens nés au milieu des années 80 s'arroge tous les droits et s'empare de tout ce qui « est bon » pour produire de véritables perles (les « Ailes du Diable », « une musique où des sons physiques violents broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris comme dans un tourbillon de forces supérieures »[1]) dépassant de très loin tout ce qui avait été fait auparavant. Des joyaux, alliant D-Beat, Crust, Sludge, Black Metal, Blackened Hardcore, Fastcore, Speedcore, Emocore, Emo Violence, Power Violence, – et bien d'autres styles encore –, joyaux farcis d'une rage immense, d'une tristesse incommensurable, et faisant montre, fréquemment, d'un très haut niveau d'exécution technique. Des groupes : Alpinist ou November 13th (respectivement de Münster et de Hanovre), Downfall of Gaïa (d'Angleterre), Punch et Ampere (d'Amérique).

DROITE : **HEATH**, Joseph et **POTTER**, Andrew, *Révolte consommée, Le mythe de la contre-culture*, Traduit de l'anglais (Canada) par Michel Saint-Germain et Élise de Bellefeuille, éditions Naïve, coll. « Débats », Paris, 2005, reproduction de la page titre du livre.

COMMENTAIRE : En pleine rédaction de ma sous-partie dédiée aux scènes alternatives extrêmes, Révolte consommée, qui déboula sans se faire annoncer, mit en crise partiellement ce que j'avais pu écrire[2]. La contre-culture est-elle oui ou non un mythe ? Il me semble que si la contre-culture n'a eu aucun effet sur l'évolution de la société (ce que j'aurais tendance à penser, malgré mon enthousiasme), au moins a-t-elle eu le mérite (mineur !) de nourrir l'art qui se fait depuis deux siècles au bas mot.

[1] Je détourne un passage du célèbre texte d'Antonin Artaud, « Pour en finir avec les chefs-d'œuvre », reproduit dans Le théâtre et son double, op. cit. p. 128 : « Je propose […] un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures ».

[2] Cet ouvrage m'a été conseillé par un étudiant suivant comme moi le séminaire de l'UFR04 mis en place par Yann Toma. Avec raison, évoquant ce livre et la thèse qu'il renferme, cet étudiant a tenté de jeter un pavé dans la mare de mon hypothèse pour tester si oui ou non elle était solide.

6

IKHÉA©SERVICES ET GLITCH



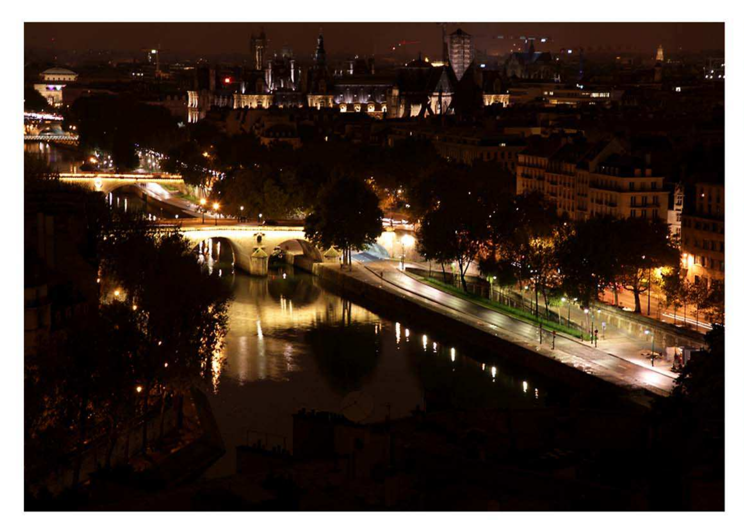


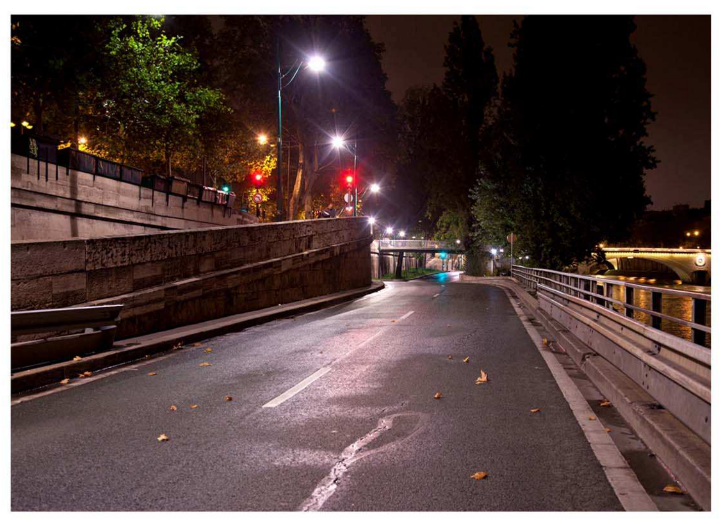
Logotypes

IKHÉA©SERVICE Nº04 ET GLITCH Nº35
ACTIVATIONS

« Ce qui nous frappe nous fait penser ! », telle est la devise de Jean-Baptiste Farkas, initiateur des projets IKHÉA©SERVICES et Glitch recueillis dans Des modes d'emploi et des passages à l'acte (2010, éditions MIX, Paris), un manuel à partir duquel il est possible d'interpréter, en se les appropriant, des instructions d'une nature singulière. Nuit Blanche 2012 activera le concept contenu dans l'IKHÉA©SERVICE Nº04 « L'annulation d'espaces » (2001, Collection MJS, Paris).

Mode d'emploi : saisie temporaire d'un espace (physique ou virtuel) que l'on rendra impropre à l'usage. Application du mode d'emploi : annuler l'espace des voies sur berge aux voitures pour le redonner aux piétons ! En parallèle, le service Glitch Nº35, « La part de l'ombre » sera mis en pratique dans un des lieux répertorié dans ces pages.

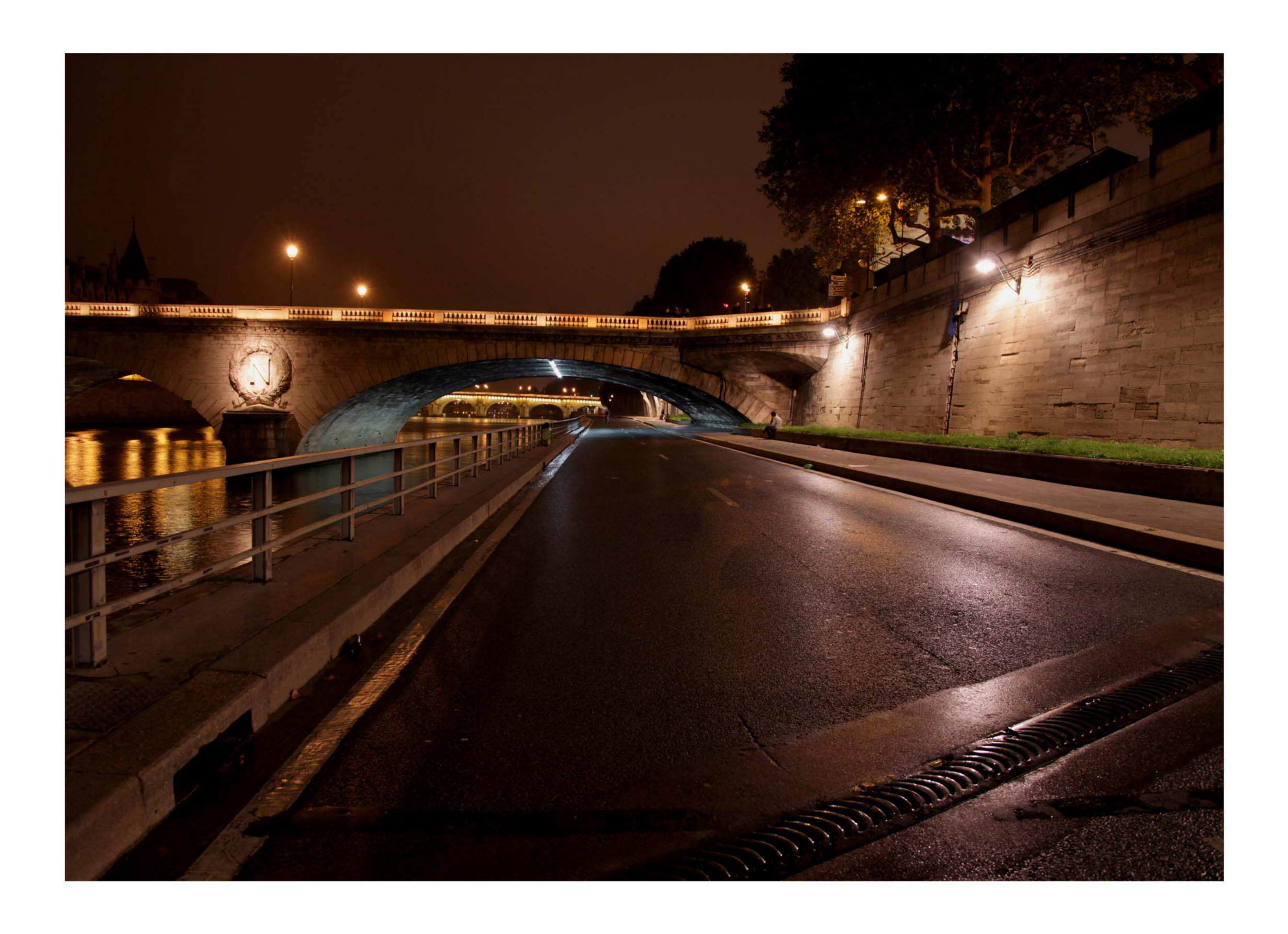


6

06 – L'ANNULATION D'ESPACES & LA PART DE L'OMBRE
HAUT : **FARKAS**, Jean-Baptiste, fac-similé d'une page du programme de La Nuit Blanche 2012 (commissariat de Laurent Le Bon), dans lequel l'activation de mes deux services a été annoncée. Une victoire !
BAS : **FARKAS**, Jean-Baptiste, activation de l'IKHÉA©SERVICE N°04, *L'annulation d'espace*, dans le contexte de La Nuit Blanche 2012, photographies de Sylvie Chan Liat, Paris, 2012.
COMMENTAIRE : Il n'existe aucun document relatif à l'activation du Service Glitch N°35, *La part de l'ombre* et je me garde bien d'en dire quoi que ce soit. Selon certains, lors de La Nuit Blanche 2012, elle aurait pris la forme « d'une énorme panne d'électricité survenue à Châtelet-Les Halles vers 1h du matin ».

7



7

07 – L’ANNULATION D’ESPACES
FARKAS, Jean-Baptiste, activation de l’IKHÉA©SERVICE N°04, *L’annulation d’espaces* dans le contexte de La Nuit Blanche 2012, photographies de Sylvie Chan Liat, Paris, 2012.

8




Voila ce que Jean-Baptiste Farkas fait de vos objets sacrés. Photo AFP

Farkas fait de l'art à tout casser

Christelle LASAIRES
ch.lasaires@charentelibre.fr

ART

■ Jean-Baptiste Farkas se propose de détruire les objets auxquels vous tenez ce week-end au Frac
■ Ce n'est pas une exposition d'art
■ Il appelle ça «rendre service»

Etes-vous prêt à vous séparer d'un objet auquel vous tenez ? Oui. Mais êtes-vous prêt à le voir disparaître sous vos yeux dans d'atroces conditions, d'un coup de marteau fatal ou sous un mouvement de scie irréversible. Si oui, rendez-vous demain et dimanche au Frac (Fonds régional d'art contemporain), où vous attendra Jean-Baptiste Farkas, invité par le Frac pour une expo très particulière ce week-end, baptisée «Hors Service».

Jean-Baptiste Farkas est un hybride, une sorte de croisement entre l'artiste et le chef d'entreprise. Son entreprise fictive est une création artistique. Il l'a appelé IKHÉA©SERVICES en référence à la célèbre marque de meubles qui fait participer le public à la construction du meuble. «*Moi je demande au public de m'aider à réaliser le contenu de mon exposition.*»

Demain, tous ceux qui amèneront leur objet devront aussi venir avec une idée de scénario sur la manière de le détruire. Jean-Baptiste Farkas se chargera d'exécuter l'acte. Il a ainsi déjà coupé une robe en bandes de 10 centimètres à la demande de sa propriétaire, cassé une guitare en mille morceaux, dissous du courrier à l'acide, et écrasé un lecteur de DVD d'un coup de massue. «*Je ne veux pas faire de la psychologie à deux balles, mais tout cela a un sens. Je donne l'occasion aux gens de franchir un pas. C'est un passage à l'acte. Les gens s'empêchent de faire les choses.*»

Evidemment, avec une telle démarche, le risque est de ne pas toujours se faire bien comprendre. Ainsi, lors d'une de ses prestations, Jean-Baptiste Farkas a provoqué un véritable scandale pendant un vernissage d'exposition. Il a demandé à tout le personnel de ralentir le service des petits fours et flûtes à champagne. Ce qui a passablement énervé les invités. Des invités qui n'ont jamais su qu'ils avaient été «victimes» d'une œuvre artistique, plus exactement du service «Ralentir» de la société IKHÉA©SERVICES.

Tout est imaginable

L'entreprise, qui a édité un livre catalogue, propose 80 autres services de ce type avec leur mode d'emploi. Comme le service «Donné Cassé». «*Pour tous ceux qui ne supportent pas Noël et l'idée que tout va bien dans le contexte des fêtes de fin d'année. On casse les cadeaux qu'on vient de leur offrir.*»

Comme dans une vraie entreprise, certains de ces services sont payants. L'artiste peut donc se faire payer pour «une annulation d'espace», qui vise à rendre impraticable l'usage d'une partie d'un appartement en l'annulant avec du scotch ou en l'encombrant d'objets. D'autres sont à la limite de la légalité comme la fabrique de fausses invitations pour entrer dans une biennale.

D'autres encore à la limite de l'absurde comme le service «Ceinture», qui consiste à décrocher des œuvres d'art chez un particulier, ainsi privé de sa propre collection de grands tableaux. Tout est imaginable, même le service «Mentir»: «*On autorise le mensonge pour se sortir d'une situation*» !

Si cela peut nous faire rire, Jean-Baptiste Farkas prend ça très au sérieux. «*Cela s'adresse à des personnes qui veulent générer un dysfonctionnement et perturber le quotidien.*» Lui, par exemple, ne laisse aucune trace de son passage. «*Je ne produis pas d'objet d'art. L'expo est un idéal dépassé, qu'il faut fuir absolument*», dit-il. Il veut juste rendre service au public et à lui-même. «*Cet atelier Hors service me laisse penser qu'il y a encore dans cette société de consommation un espace de rencontre intéressant.*»

Mise en œuvre de Atelier H.S. au Frac Poitou-Charentes (63 boulevard Besson-Bey à Angoulême), samedi 3 et dimanche 4 décembre de 14h à 18h. Entrée libre.

8

08 – ATELIER H.S.
GAUCHE : **BOHN**, Alexandre, **FARKAS**, Jean-Baptiste, carton d'invitation réalisé en prévision de l'activation de l'IKHÉA©SERVICE N°06, *Atelier H.S.* (2002), dans le cadre de l'exposition « Renouveau Réalisme » (au Fond Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes, commissariat d'Alexandre Bohn), Angoulême, 2011.
DROITE : **LASAIRES**, Christelle, « Farkas fait de l'art à tout casser », article publié dans le quotidien « La Charente Libre », 2011.
COMMENTAIRE : L'article reproduit permettra de constater – une fois encore ! – que pour beaucoup, la destruction revêt un caractère hautement fantasmatique.

9

« Tout n’est pas accompli quand nous nous comportons comme des membres utiles à la société. »

IKHÉA©SERVICES





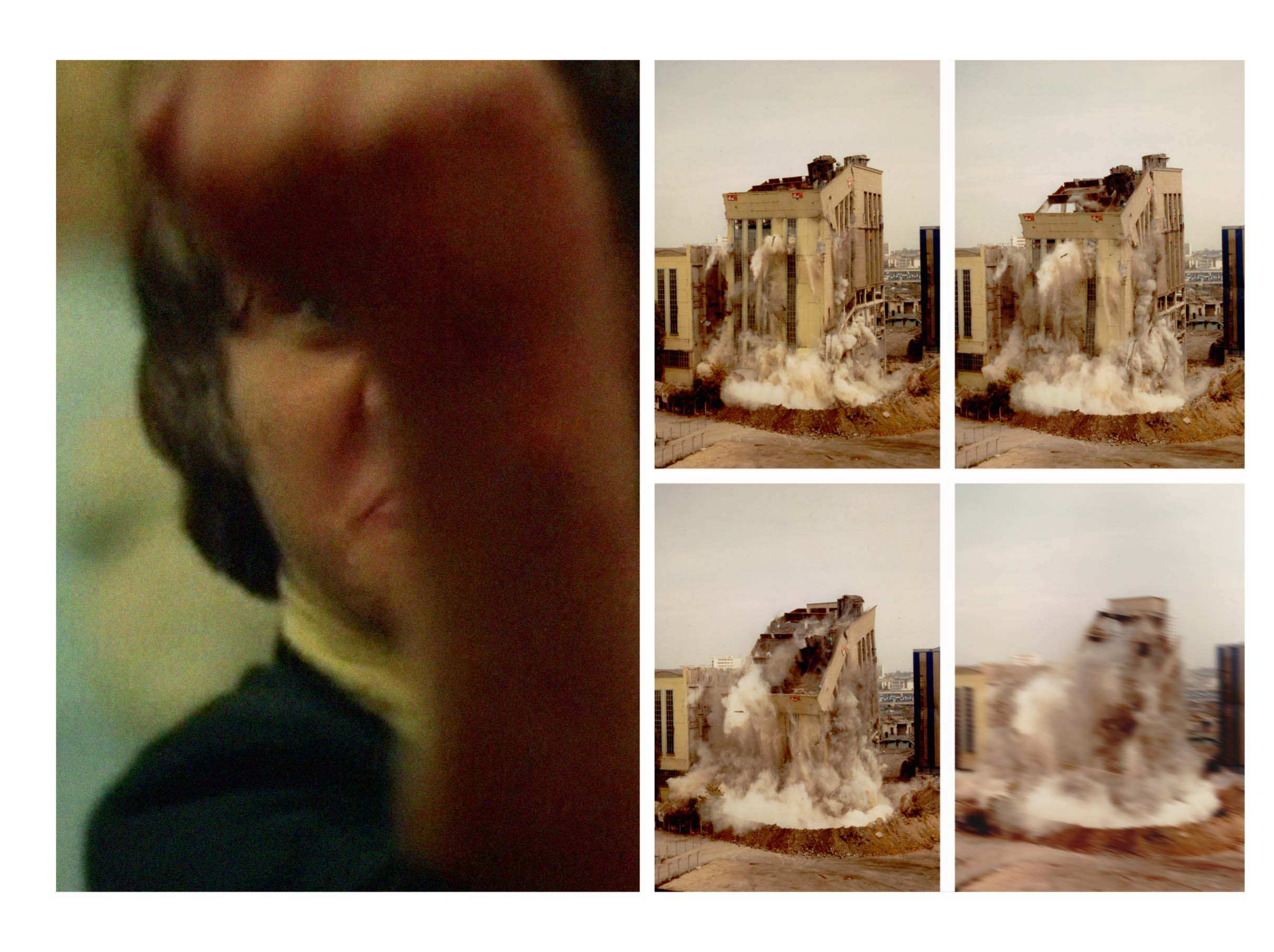


9

09 – HOSTILE TURN #2
HAUT : **FARKAS**, Jean-Baptiste, *Publicité IKHÉA©SERVICES*, photomontage, 2006.
COMMENTAIRE : J'ai obtenu ce montage en combinant une image empruntée à un film de jeunesse du réalisateur canadien David Cronenberg (*Frissons*, long métrage de fiction, Canada, 1975) et une formule célèbre du philosophe allemand Max Stirner, empruntée au texte « Les faux principes de notre éducation » (1842)[1].
GAUCHE, BAS : **CLARKE**, Alan, *The Firm*, long métrage de fiction, Angleterre, 1988, impressions d'écran obtenues à partir d'un DVD du film.
DROITE, BAS : **ANONYME**, photographie d'homme à terre, Archive Michael Bœhlke, 1982.
COMMENTAIRE : Trois visages de l'hostilité.

[1] Les références précises de ce texte figurent dans ma bibliographie.

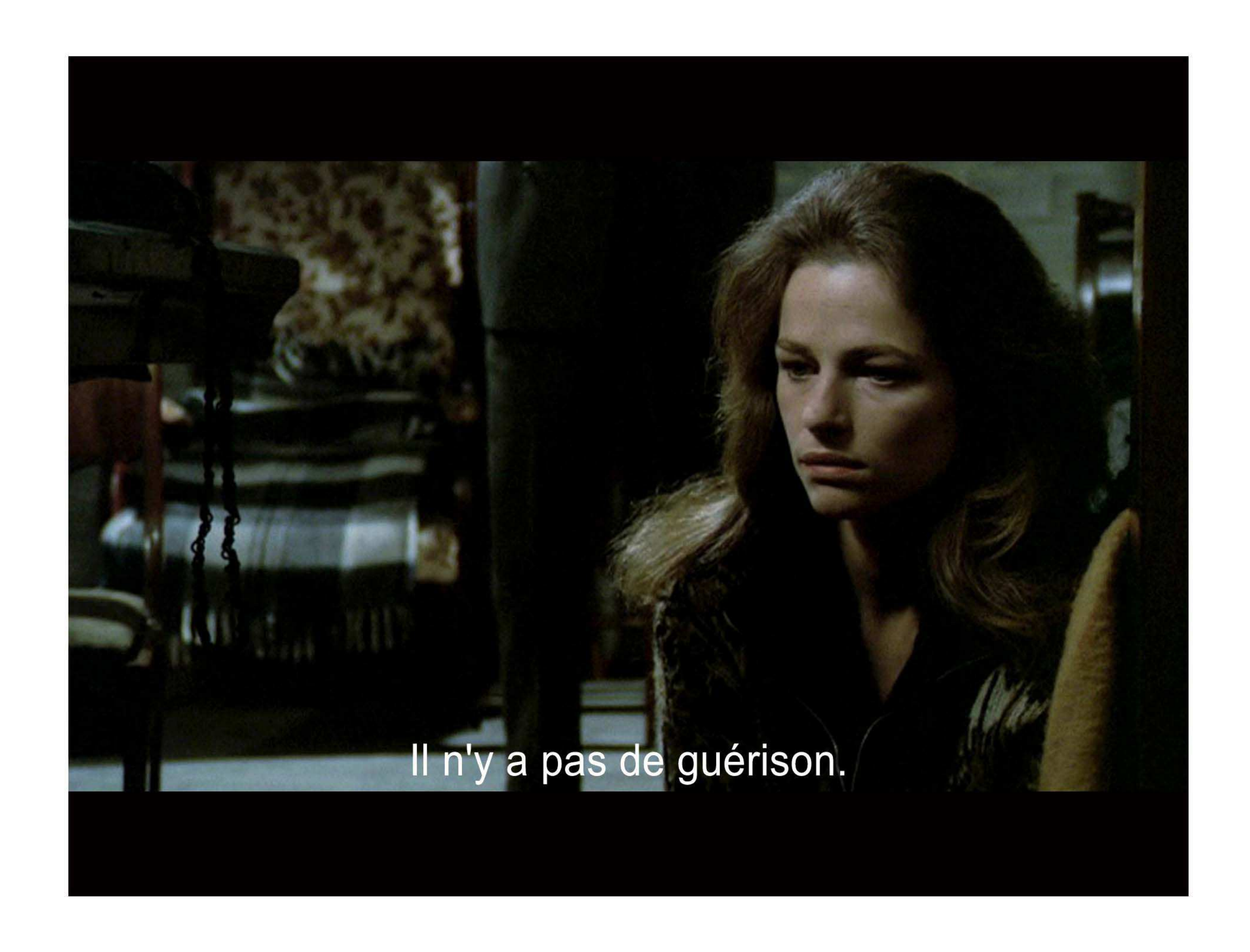
10



10

10 – ANGRY ENDING
GAUCHE : **JACOPETTI**, Gualtiero, **PROSPERI**, Franco, *Mondo Cane*, long métrage documentaire, Italie, 1962, impression d'écran obtenue à partir d'un DVD du film.
DROITE : **FARKAS**, Jean-Baptiste, *Désuétudes,* photomontage réalisé à partir d'images d'archives EDF, 1998-2003.
COMMENTAIRE : Je traduirais librement « Angry Ending » par « Final de colère ». De nouveau, l'hostilité au féminin. La couverture du présent cahier d'illustrations a également été réalisée à partir de cette image extraite de *Mondo Cane*. Je cite la suite de ce film (*Mondo Cane 2*) à la fin de ce mémoire, dans la sous partie consacrée au « [dys] » et tenant lieu de conclusion à ma troisième partie.

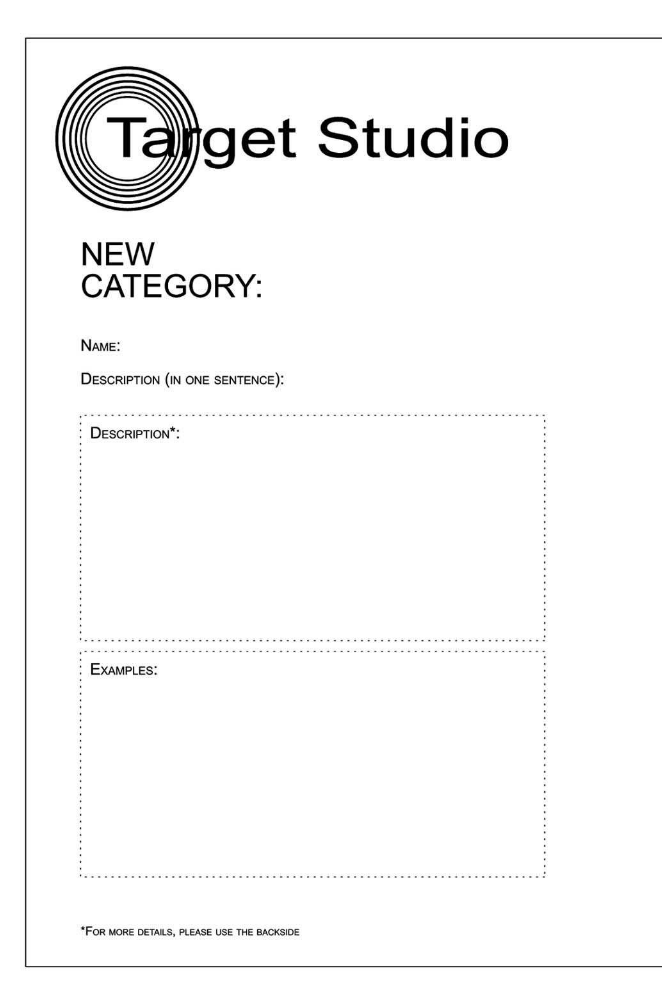
11



11

11 – HOSTILE TURN #3
CAVANI, Liliana, *Portier de Nuit*, long métrage de fiction, Italie, 1974.

12



Target Studio

NEW
CATEGORY:

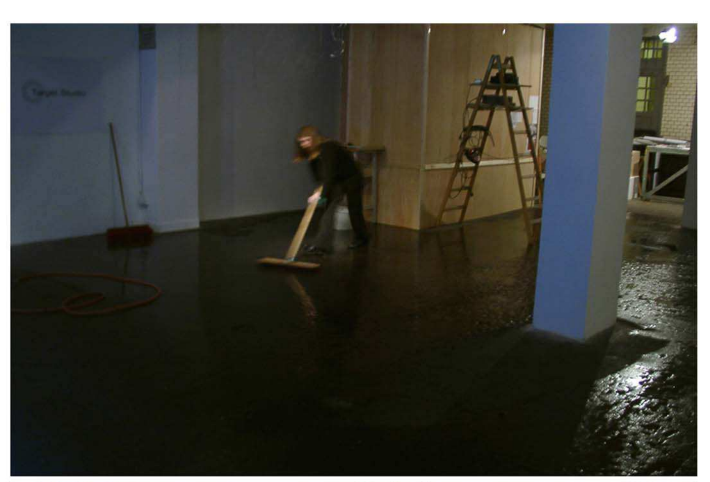
Name:

Description (in one sentence):

Description*:

Examples:

*For more details, please use the backside





12

12 – TARGET STUDIO
GAUCHE : **FARKAS**, Jean-Baptiste, *« Target Forms »* (ou « Formulaires Cible »), document réalisé sur le logiciel Adobe Illustrator en 2003.
COMMENTAIRE : Grâce à ces formulaires, les personnes qui nous visitaient durant l'exposition « Target Studio » pouvaient nous faire des propositions de catégories dans lesquelles certaines aberrations observées à l'endroit du comportement de l'artiste pourraient entrer. Traduction du contenu de l'illustration : « Atelier cible / Nouvelle catégorie / Nom, Description (en une phrase) / Exemples / Pour plus de détails, veuillez utiliser le verso ». J'évoque ce formulaire dans ma sous-partie consacrée à ce projet.
DROITE : **FARKAS**, Jean-Baptiste, **CHEVALIER**, Michel, photographies de l'atelier « Target Studio », Hambourg, Allemagne, 2003.
COMMENTAIRE : Deux vues de l'exposition, l'espace vide où l'atelier s'est tenu et une soirée – animée par mes soins – dans le cadre de laquelle nous avons présenté l'état d'avancement de l'atelier, notamment au travers d'un diaporama projeté dans lequel les dernières catégories créées étaient examinées publiquement.

N°12 (variante 2)

Upgrades fatals

Renforcer, au point de
les rendre toxiques, des plaisirs
qu'on s'accorde, des contraintes
qu'on s'impose, des peines qu'on
s'inflige, des défis qu'on
se lance.

13

13 – UPGRADES FATALS
FARKAS, Jean-Baptiste, IKHÉA©SERVICE N°12 (variante 2), *Upgrades fatals*[1], 2007.
COMMENTAIRE : Service dont le mode d'emploi consiste à « renforcer, au point de les rendre toxiques, des plaisirs qu'on s'accorde, des contraintes qu'on s'impose, des peines qu'on s'inflige, des défis qu'on se lance ». Service que j'aurais mis en pratique à l'occasion de la rédaction de ce mémoire ? *Upgrades fatals* m'a été inspiré par une nageuse (cela faisait bien longtemps qu'elle n'avait plus vingt ans) qui « s'envoyait » environ quatre-vingt longueurs de nage au quotidien.

[1] *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*, op. cit., page 56.

14

Jonathan Swift

Modeste proposition

et autres textes

Traduit de l'anglais par Émile Pons

F1





14

14 – SWIFT FEROX

GAUCHE : **SWIFT**, Jonathan, *Modeste proposition et autres textes*, Traduit de l'anglais par Émile Pons, éditions Gallimard 1965, Paris (Bibliothèque de la Pléiade), 2012, reproduction partielle de la 4e de couverture.

DROITE : **LENZI**, Umberto, *Cannibal Ferox*, long métrage de fiction, Italie, 1981, reproduction du dos de couverture de l'édition française DVD du film (Neo Publishing, 2003).

COMMENTAIRE : L'horreur, l'humour noir extrême et la laideur réunis dans une planche unique. Le film de Lenzi ne mérite aucunement l'avertissement du dos de la jaquette de l'édition DVD française du métrage et reste un « sous *Cannibal Holocaust*[1] », malgré quelques qualités.

[1] De Ruggiero Deodato. *Cannibal Holocaust* est un long métrage de fiction italien sorti sur les écrans en 1980.